

“EL CUBANEO A LA CHILENA”

Análisis de las prácticas musicales afrocubanas en el marco de procesos migratorios transnacionales recientes

Memoria para optar al Título de Antropología Social



Autor: Sofía Castellano Mella

Profesor guía: Andrés Gómez

Santiago, Noviembre, 2017

INDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPITULO I	3
CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES AFROCUBANAS EN LATINOAMERICA Y CHILE	3
I. Migración "sur-sur": contextualización de la inmigración latinoamericana en Chile	3
1.1 Revisión socio demográfica de la inmigración latinoamericana en Chile	3
1.2 Revisión de la negritud y afrodescendencia en Chile	11
1.3 El caso migratorio Cuba-Chile	13
1.4 Nuevas perspectivas trasnacionales de la migración afrolatinoamericana	15
II. Cubaneo a la chilena en el marco de la antropología afroamericana	17
2.1 Contextualización sobre estudios antropológicos afroamericanos	17
2.2 Contextualización de la transatlanticidad africana en América Latina	19
a) Huellas de africanía y colonialismo como eje central en la construcción de lo afroamericano	19
b) La presencia afro en Latinoamérica.....	20
III. Cubaneo a la chilena en el marco de la antropología de la música	22
3.1 Breve revisión sobre antropología de la música desde lo global a las prácticas musicales afrolatinas en Chile.....	22
3.2 Raíces “afro” en las prácticas musicales afrocubanas	28
a) La clave	31
b) Las percusiones	32
CAPITULO II	34
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN, OBJETIVOS Y OBJETO: PRÁCTICAS MUSICALES AFROCUBANAS EN CHILE	34
I. Problema de investigación.....	34
II.Objetivos y objeto de investigación	38
CAPITULO III	39
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	39

I. Marco teórico conceptual	39
1. Perspectiva trasnacional.....	39
1.1 Campos sociales trasnacionales	41
1.2 Formas de ser y de pertenecer desde una perspectiva trasnacional.....	43
2. Música como fenómeno social.....	44
2.1 Práctica musical como fenómeno identitario	44
2.2 Creatividad social e imaginario	48
3. Miradas frente a la migración afrocaribeña.....	51
3.1 Estereotipos de racialización/sexualización	51
3.2 Relevancia de la noción de cuerpo y ritmo.....	53
II. Marco metodológico	55
1. Tipo de Investigación y enfoque metodológico	55
2. Técnicas y herramientas de investigación.....	56
a) Observación participante	56
b) Entrevista semi-estructurada.....	57
c) Procesos del “Cubaneo a la Chilena”.....	57
3. Universo y Muestra	58
4. Técnicas de análisis	60
CAPITULO IV	63
CUBANEO A LA CHILENA COMO PRÁCTICA MUSICAL	63
I. Análisis descriptivo de las categorías en las observaciones etnográficas.	63
Campo 1: Espacios de ensayo de agrupaciones de rumba cubana enfocados en la agrupación Aserekó.	63
Campo 2: Espacios de ocio relacionados con el <i>Cubaneo a la Chilena</i> : públicos (bares, discoteques) y privados (casas).....	65
Campo 3: Espacios de clases y seminarios asociados al complejo de rumba cubana	68
II. Análisis comprensivo de las observaciones: Procesos identitarios del <i>cubaneo a la chilena</i>	70
1. Valoración de la migración afrodescendiente en el cubaneo a la chilena	71
1.1 Intereses comunes por los ritmos afrolatinos	72
a) Interés por el ritmo afrocubano:.....	73
b) Influencia de la migración cubana en los años 1990:	74

1.2 Inmigración afrocubana en tanto referente de ricas expresiones artísticas	75
a) Inmigrantes afros: Alegría, goce y libertad de expresión	76
b) Admiración a una sociedad con derechos sociales solventados: educación y salud	77
c) Carácter desafiante.....	78
2. Apropiación de los espacios urbanos y reivindicaciones sociales en el cubaneo a la chilena	79
2.1 Translocalidades: espacios propicios de vínculos sociales	79
2.2 Re-significación del espacio público en el <i>cubaneo a la chilena</i>	81
a) Reivindicaciones sociales vehiculadas por la rumba	81
b) Apropiación del espacio público	84
3. Campo social trasnacional afrolatino	85
3.1 Prácticas musicales afrolatinas vinculadas	85
3.2 Creatividad social en los campos sociales trasnacionales afrolatinos	87
a) Afro latinoamericanos: afinidad musical, resistencia y raíces	91
b) “Resiliencia” y reconocimiento de la historia afrolatinoamericana	94
c) Interpretación creativa de la rumba.....	98
d) Dimensión espiritual de los campos sociales trasnacionales	100
e) Empoderamiento del cuerpo y cambios en las configuraciones de género ...	104
III. Síntesis y discusión de las categorías analíticas desarrolladas en las observaciones y entrevistas	109
CONCLUSIÓN.....	113
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	116
ANEXOS.....	123

RESUMEN

En las últimas dos décadas la introducción de ritmos afrolatinos ha sido cada vez más visible en el cotidiano urbano chileno. Ya sea en carnavales, plazas, protestas, discotheques y conciertos. El objeto de estudio aquí es la rumba afrocubana en el contexto chileno reciente, enfocado en las urbes de Santiago y Valparaíso. Estudiaremos los procesos identitarios que se generan a través de estas prácticas musicales en tanto procesos de creatividad social delimitado por un imaginario (Lizcano, 2006). Al vincular creatividad social a imaginario se delimitaría las fronteras dentro de las cuales cada colectividad puede desplegar su reflexión y sus prácticas (Lizcano, 2006). Estos nuevos procesos identitarios serán plasmados en la metáfora “Cubaneo a la Chilena”. Observaremos entonces los vínculos sociales de los participantes y sus discursos como expresiones de creatividad social.

Siguiendo la línea de estudios transnacionales nuestra hipótesis es que el “Cubaneo a la Chilena” genera procesos identitarios que rigen: la concepción de la migración afrodescendiente en Chile; la configuración de espacios urbanos translocales y el surgimiento de campos sociales transnacionales. En un marco de globalización cultural y auge de flujos migratorios sur-sur resulta fundamental la comprensión de los procesos identitarios transnacionales que en este caso serán abordados desde las prácticas musicales. Hablaremos de prácticas musicales entendiéndolas como “las redes de relaciones que provoca la música; desde los ejecutantes, los músicos, los bailadores y los ritmos hasta los instrumentos, la difusión, la venta y los espacios donde se toca” (López, 2002: 7). Nuestro estudio parte de la idea que la música está imbricada con lo social por ende estas prácticas vehiculan dimensiones identitarias.

Existen estudios migratorios desde perspectivas asimilacionistas, utilitaristas, multiculturalistas y más recientemente interculturales. Este estudio se acerca a esta última perspectiva y tiene como marco la antropología de la música y la antropología afroamericana. Los estudios sobre prácticas musicales afrolatinas que existen en Chile desde 1990 abarcan en su mayoría la introducción de ritmos caribeños desde la batucada brasileña (Izquierdo, Rojas y Rondon), el tumbé ariqueño (Leon, Salgado, Baez y Iberman), y el fenómeno social de la cumbia (Ardito y Mardones). Sin embargo, ninguno aborda el caso de las prácticas musicales afrocubanas en Chile.

Esta investigación considera observación participante y entrevistas semi-estructuradas a quienes participan de las prácticas musicales afrocubanas en Santiago y Valparaíso.

Conceptos: campos sociales transnacionales – creatividad social – imaginario – procesos identitarios – práctica musical

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre migración han planteado en síntesis la relevancia de la sexualización y racialización como fuentes de discriminación hacia la migración afrodescendiente, así como la configuración de espacios urbanos que pone en juego su presencia (Tijoux y Díaz, 2014). Los resultados de esta investigación nos aproximan a la comprensión de las relaciones sociales en torno a la inmigración "negra" y experiencias de racismo en Chile. Sus resultados dejan el camino abierto a la profundización en los aspectos que involucra esta práctica, útiles para avanzar hacia una sociedad menos estigmatizadora y racializante. Estos hallazgos constatan cómo en el seno de las interacciones cotidianas, los/as chilenos/as significan al sujeto inmigrante, particularmente al afrocaribeño que reside en Chile, proyectando aspectos de la propia otredad negada, racializando y sexualizando a esta otredad exótica, frente a lo cual también el/la inmigrante afrocaribeño recibe, reproduce y racializa al chileno/a en su sexualidad y su afectividad (Tijoux y Díaz, 2014).

Como lo indica el informe de OBIMID, la migración hacia Chile se ha incrementado desde los noventa, caracterizándose por un auge de la migración sur-sur y una fuerte presencia de inmigración femenina, indígena y recientemente afrodescendiente. Junto con ello la presencia de ritmos afro latinoamericanos ha significado también el surgimiento de nuevas interrogantes. Pues la rumba en Chile se configura ya no solo como resultado de la inmigración ni como una mera expresión artística sino que también pone en juego procesos identitarios particulares. Resulta de ello entonces relevante teóricamente el vínculo entre "práctica" e "imaginario". Conceptos que suelen entenderse como antitéticos están aquí al servicio de una misma comprensión. A través del trabajo de campo fue posible percatarse que esta práctica es más que la mera conjunción de danza y música pues se plantea como hipótesis que se constituye un campo social transnacional lo que llamaremos "cubaneo a la chilena". Por ello esta investigación busca explorar nuevas formas de acercamiento a los procesos identitarios con un enfoque intercultural y transnacional (Levitt y Glick Shiller, 2008) lo que plantea una postura particular en respuesta a la sexualización y racialización antes planteada.

Finalmente, el esfuerzo de escribir esta memoria en tercera persona, se fundamenta en la intención de dar lugar y visibilizar las voces de los propios sujetos, específicamente, quienes cubanean a la chilena y su construcción y percepción respecto de las temáticas aquí expuestas.

CAPITULO I

CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES AFROCUBANAS EN LATINOAMERICA Y CHILE

Para contribuir a la comprensión del “cubaneo a la chilena” es que contextualizaremos en primera instancia la migración sur-sur, haciendo una revisión socio-demográfica de dicha inmigración afrolatina y luego se pondrá el foco en los flujos migratorios entre Cuba y Chile. En segundo lugar se verá los precedentes referentes a esta temática en antropología afroamericana. Se abordará como tercer punto los estudios relacionados a las prácticas musicales en antropología de la música desde lo global a los ritmos afrolatinos que han llegado a Chile. Y finalmente se contextualizará en breve los principales elementos de la rumba cubana a fin de poder comprender la práctica estudiada.

I. Migración "sur-sur": contextualización de la inmigración latinoamericana en Chile

1.1 Revisión socio demográfica de la inmigración latinoamericana en Chile

Debido principalmente al crecimiento económico de los últimos años y al status que instituciones internacionales han hecho de los niveles de desarrollo humano en relación al contexto regional latinoamericano; Chile se ha vuelto un foco de atracción para poblaciones que antes se dirigían hacia el Norte. Si bien por un lado Chile no ha sido referido como país receptor de inmigrantes y por otro el fenómeno de la inmigración es una constante en el contexto latinoamericano, el Estado y la sociedad lo han posicionado como un problema nacional (Belliard, 2015). Chile no se ha distinguido históricamente por ser un país receptor de grandes flujos de inmigración, pues comparativamente a casos como el de Brasil, Uruguay o Argentina, donde los inmigrantes alcanzan el 4% de su población, en Chile alcanza el 2,7%. De todas formas es evidente que existe una historia migratoria importante e influyente (Jensen, 2008).

En Chile se identifican tres principales periodos migratorios según Stefoni (2011): el primero desde la Independencia hasta comienzos del siglo XX caracterizado por inmigrantes europeos seleccionados estratégicamente para colonizar, blanquear y prosperar la "raza" (Tijoux, 2011); la segunda fase desde finales de la Primera Guerra Mundial hasta la década de 1960, donde llegan personas del continente europeo y asiático; y finalmente la tercera etapa que comienza en los años de la dictadura militar, pero se intensifica en 1995, como resultado de la consolidación económica alcanzada por Chile, lo que lo posiciona como un polo de atracción para otros países; abriendo algunas fronteras que intencionalmente llevaban muchas décadas cerradas hacia el exterior de Latinoamérica. Los datos censales dan cuenta de que entre 1992-2002 el porcentaje de extranjeros residentes aumentaba en un 75% respecto a décadas anteriores (Jensen,

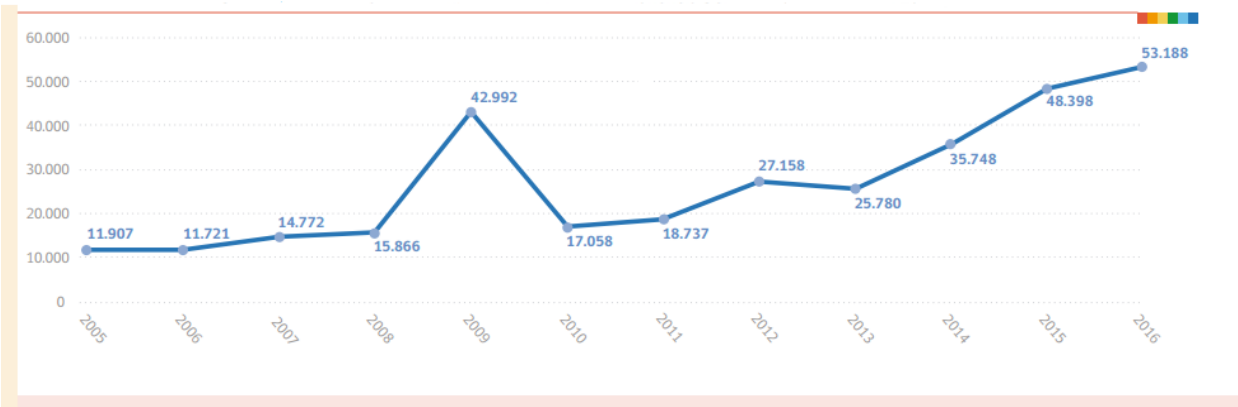
2008). A fines de 2009, Chile contaba con 352.344 extranjeros que representa un aumento porcentual cercano al 72%, en comparación con el censo de 2002 (Martínez, 2011).

A pesar de que la inmigración ha aumentado, la legislación y la sociedad chilena se posicionan de modo xenófobo y racista a ella (Tijoux, 2014), lo que explica que la tasa de inmigración en nuestro país continúe siendo baja y no masiva tal como lo dice Martínez (2003), uno de los investigadores que trabaja en una caracterización sociodemográfica de los flujos migratorios en Chile utilizando datos hasta el Censo 2002. El autor plantea que la "paranoia" que ha provocado la migración peruana de los 90', la cual se transformó en la primera población inmigrante mayoritaria en nuestro país, no se justifica estadísticamente, puesto que su presencia era sólo de un 1% de la población total del país, por lo que la idea de ser una amenaza laboral para los chilenos y chilenas no era justificable. Así, el autor señala que son las visiones sensacionalistas, los prejuicios y temores de la sociedad los que generan esta sensación de sobrepoblación inmigrante (Belliard, 2015).

En este sentido ya se advierten problemáticas asociadas a la discriminación y el racismo hacia los inmigrantes; tal como ocurrió con la inmigración peruana instituida como un "problema", ahora por distintos motivos lo mismo ocurre con la inmigración afrodescendiente. A continuación, presentamos un gráfico resumen hasta el último Censo válido.

Gráfico N°1: Número de personas con permisos de Permanencia Definitiva otorgada entre 2005 y 2016:

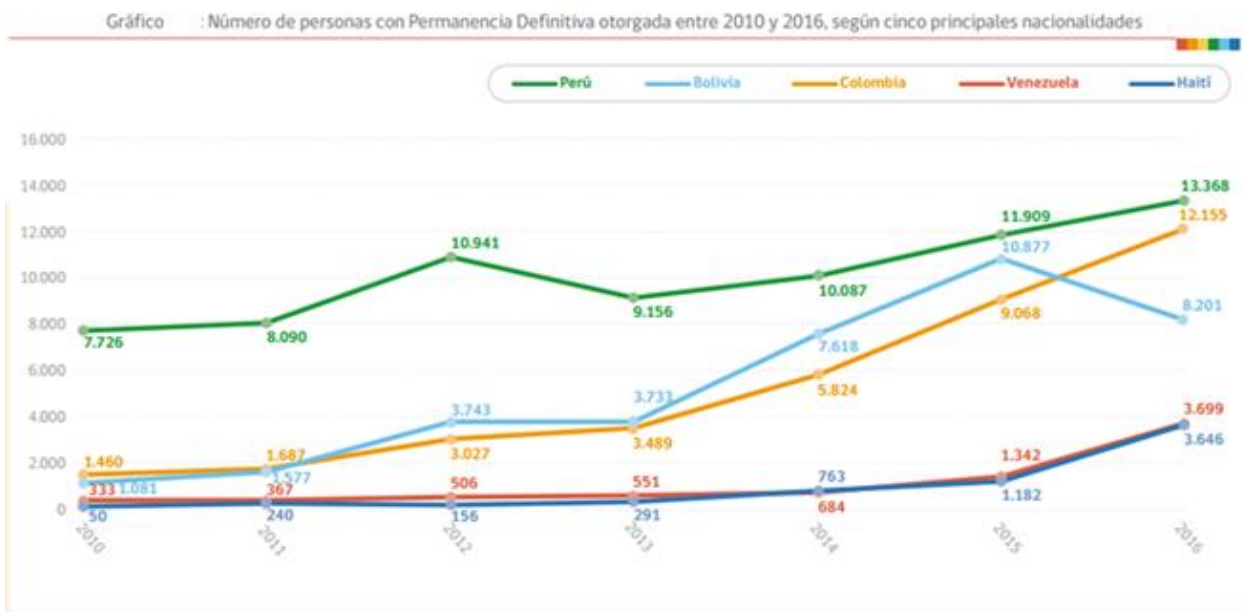
Si se observa la tendencia en cuanto al total de Permanencias Definitivas otorgadas por año, se establece que ha habido un aumento constante en el período. El drástico incremento del año 2009 se explica por el proceso de regularización masiva llevado a cabo por el gobierno en el año 2007 y que posibilita en el año 2009 la obtención de una PD a 42.992 personas. Luego del año 2009 la tendencia de crecimiento se mantiene relativamente estable. Durante el 2016 aumentó el número de personas con Permanencias Definitivas otorgadas desde 48.398 a 53.188, lo que equivale a un aumento de 9,9% ese año.



Fuente: DEM 2017

Gráfico N°2: Número de personas con Permanencias Definitiva otorgado entre 2010 y 2016, según cinco principales nacionalidades

Por otra parte, si se observan las tendencias de los cinco países principales en términos de la cantidad de personas que obtuvieron una PD en los distintos años de este reporte, entre los años 2010 y 2016 se observa un importante crecimiento de Colombia, Venezuela y Haití, que para el año 2010 contaban con 1.081, 333 y 81 PD, pero que para el año 2016 alcanzaron los 12.155, 3.699 y 3.646 personas, respectivamente. En el caso de Colombia este crecimiento le permite consolidarse como la segunda comunidad con mayor cantidad de PD otorgadas en años recientes.



Fuente: DEM 2017

Es posible observar en este gráfico que a pesar de que la proporción de inmigrantes en Chile se ha mantenido relativamente estable en comparación a otros países, desde el año 2013 nos posicionamos como un destino receptor, lo que según estudios previos proviene desde la década de 1990 (Tijoux, 2014; Stefoni, 2011)¹. En esto no sólo influye el factor de la posición de Chile como adelantado en materia de crecimiento económico, sino que también el hecho de que la política de fronteras abiertas en Chile era menos restrictiva en la entrada al turista -actualmente siendo motivo de revisión y ajuste-, que otros países de destino históricamente más atractivos para los latinoamericanos, como lo son, España, Estados Unidos o Argentina. De esta forma desde la década de 1990, distintos investigadores han abordado el fenómeno de la inmigración sur-sur en Chile, principalmente la peruana o boliviana (Belliard, 2015).

A lo largo de los años noventa, el foco de interés público y estatal recaerá en la población peruana, y a fines de esta década e inicios de las dos últimas, la “preocupación” se dirigirá

¹ Vale señalar que según datos recientes del DEM habría en nuestro país un número aproximado de 500.000 extranjeros.

a la “masa” inmigrante latinoamericana, y más recientemente en la población “negra” o afrocaribeña cuya visibilidad pública es alta, develando el antiguo racismo existente en Chile, ya que sus pieles y cuerpos funcionan como una marca de diferencia, de raza y nación “otra” (Tijoux, 2014). Esta población reciente, diversa y latinoamericana, es la que ahora denominamos “nueva inmigración” en Chile, diferenciándola conceptualmente de las anteriores olas de inmigración más “europeas” o de menor escala. Es evidente que esta nueva inmigración se ha incrementado con los años, pero no por ello existen suficientes estudios, regularizaciones y reacciones institucionales pertinentes frente a la precariedad, marginalidad y situaciones discriminatorias a las que esta población se enfrenta en el presente.

Del total de inmigrantes para el CENSO 2002, se estima que un 68% es latinoamericano, lo que representa un aumento progresivo de la población latinoamericana versus la europea en comparación con décadas anteriores (FIM, 2011). Sin embargo, es importante considerar que ninguno de los cálculos oficiales considera a las personas irregulares o en situación de “transición”, a lo que se agregan los hijos e hijas de inmigrantes ya asentados. Si bien muchos pueden tener nacionalidad chilena, factores educacionales en sus familias de procedencia los posicionan como “inmigrantes” a pesar de haber nacido en Chile, siendo por ello objeto de discriminación, como fue descrito por el Proyecto Fondecyt N°1110059: “Vida cotidiana de niños y niñas hijos (as) de inmigrantes peruanos en los espacios sociales escolares: capitales, tácticas y estrategias para la integración en Chile” (2013).

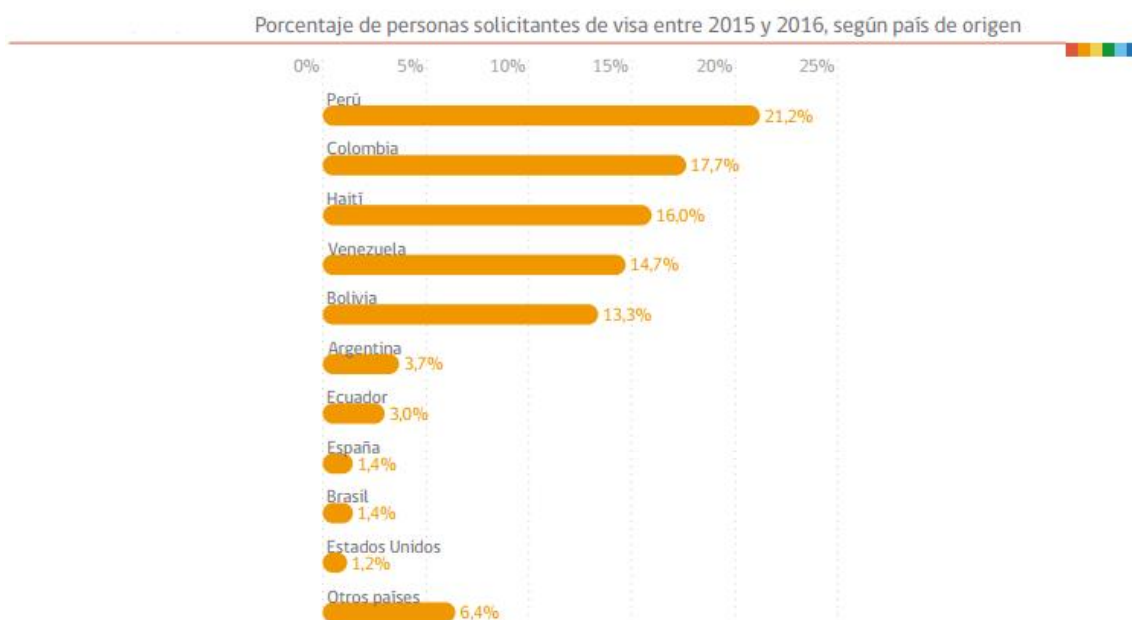
En la tendencia internacional al alza de la migración sur-sur, la migración latinoamericana a Chile se ha cuadruplicado desde 1989 (INE, 2015); pero desde el año 2001 se enfatizan ciertas particularidades, como una fuerte presencia femenina, indígena y, más recientemente afrodescendiente (Rojas, Pedemont, Silva, Dittborn, 2016). Existe entonces una población extranjera latinoamericana correspondiente a un 68% para el CENSO 2002, y según las cifras del DEM (DEM, 2010), el 73% de la estimación de población extranjera para el 2009, es sudamericana. Según la CASEN 2009 (En: Machín, 2011) este porcentaje ascendió al 83%. Es importante para esta investigación resaltar que no existen datos estadísticos en cuanto a la etnia o “raza” de los inmigrantes; aunque sí ciertos informes cualitativos que hablan de la discriminación y racismo en relación a estas categorías (Stefoni, 2001; 2002; 2003; 2005; INJUV 2011; FIM, 2011; Tijoux, 2002; 2007; 2008, 2014; Correa, 2011; entre otros).

Como podemos ver en el Gráfico N°2, desde el 2010 hasta el 2016 la entrega de permisos tanto temporales como definitivos ha ido cambiando según nacionalidad. De este modo, se evidencia como la entrada de población argentina, que era la mayoritaria en CENSO 2002, se ha reducido a lo largo de los años. La colombiana, haitiana y venezolana han incrementado, manteniéndose siempre la peruana como la primordial. Ahora bien, es importante para nuestra investigación señalar que si bien la población “negra” proviene principalmente de países que no tienen una incidencia estadística alta - según los datos del DEM (DEM, 2014), los datos del CENSO 2012, y otras fuentes- sí es

significativo su crecimiento en un período de tiempo muy reducido en cuanto a su visibilidad, presencia pública y relevancia política-social al estar concentrados principalmente en Santiago. De esta forma, tanto los datos comparativos inter-censales, como los analizados a partir de los permisos otorgados por el DEM, coinciden en este crecimiento apresurado de las nacionalidades asociadas a una población afrocaribeña. A continuación el Gráfico N°3 visibiliza las solicitudes de visa, que apoya lo anteriormente dicho pues Colombia, Haití y Venezuela están dentro de las principales nacionalidades inmigrantes actuales.

Gráfico N°3: Porcentaje de personas solicitantes de visa entre 2015 y 2016 según país de origen

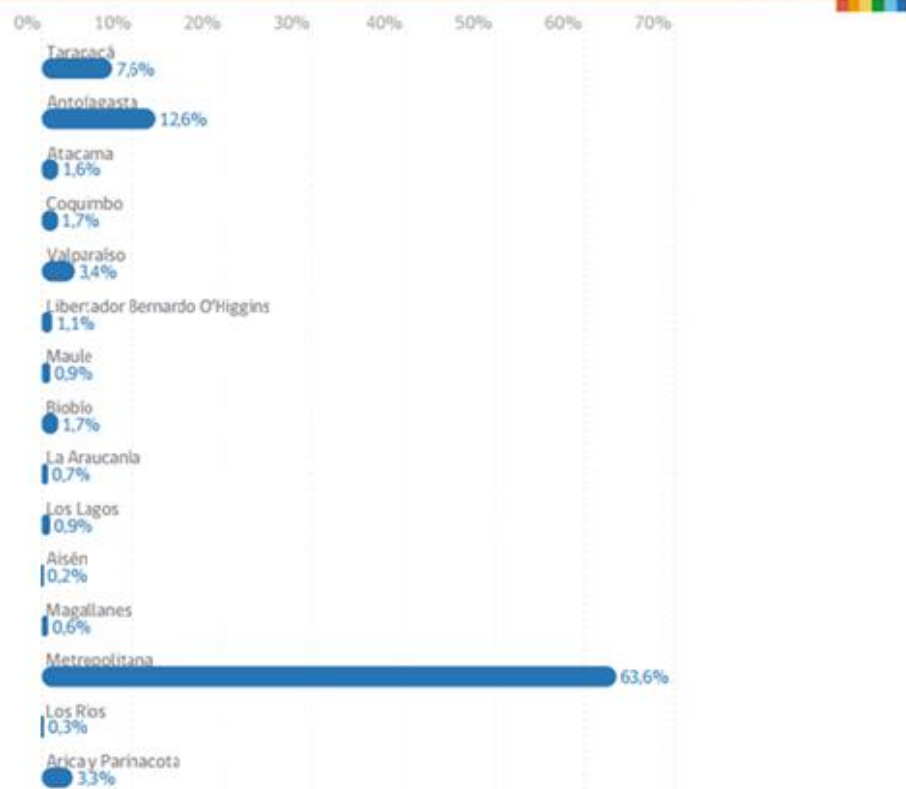
El principal país de procedencia de las personas que solicitaron visas en estos años corresponde a peruanos, con un 21,2%, seguidos de colombianos, con un 17,7%, y haitianos, con un 16%. Más atrás aparecen venezolanos, con un 14,7%, y bolivianos, con un 13,3%. Estos cinco países completan más del 80% de las personas que solicitaron visa por primera vez en Chile en estos dos años.



Fuente: Estadísticas Migratorias (DEM, 2017)

En cuanto a la distribución geográfica de las personas migrantes, se visualiza como principal zona de residencia la Región metropolitana con un 63,6%. Luego figuran las regiones del norte del país: en Antofagasta reside el 12,6% de las personas y en la región de Tarapacá el 7,6%. La concentración de esta inmigración en la región metropolitana también genera una mayor visibilización lo que se puede ver en el Gráfico N° 4.

Gráfico N° | Porcentaje de personas con Permanencia Definitiva otorgada entre 2005 y 2016, según región



Los procesos estigmatizadores y de marginaciones han sido una constante tanto en la década de los 90' como en la actualidad. Ya sea desde la institucionalidad estatal como desde la ciudadanía en el espacio público (Tijoux, 2014; Correa, 2011; Cerda, 2008; Stefoni, 2004). De esto no queda fuera la legalidad migratoria, la cual como señala Jensen (2008), hasta nuestros días permanece insuficiente para recibir a la población inmigrante, ya que promueve una construcción excluyente de la figura del inmigrante, lo que también se relaciona con un proceso histórico de "negación del otro" y que se manifiesta, entre otras cosas, en los "silencios de la ley" (Belliard, 2015). Jensen señala que desde sus inicios la política migratoria chilena, como la de los nacientes Estados-Nación latinoamericanos, tuvo dos objetivos principales de orden político-económico: el re-poblamiento y control del territorio nacional, y el desarrollo del sector agrícola e industrial asociado a las iniciales "olas" de inmigrantes anteriormente mencionadas. Esto se mantuvo relativamente estable hasta La Ley de Extranjería que entró en vigencia a mediados de los 70', durante la dictadura militar, y que se caracterizó principalmente por ser una ley de orientación policial y de control, cuyo principal objetivo era evitar la entrada de "elementos peligrosos o terroristas" que amenazaran la "estabilidad nacional" (Stefoni, 2005). Luego, en los gobiernos de la concertación hubo intentos, motivados por movilizaciones de inmigrantes, de transformar la institucionalidad chilena en una más receptora de extranjeros, sin embargo han sido insuficientes. Según el diagnóstico de Lizoasin (2012), es posible señalar que el Estado chileno en los últimos años, ha

transitado desde políticas migratorias basadas en la seguridad nacional, hacia una más enfocada en los derechos humanos a partir de tres acciones principales: las modificaciones a la legislación heredada de la dictadura, destinadas a hacer más eficiente la gestión migratoria; las amnistías y procesos de regularización de la condición migratoria irregular; y la coordinación intersectorial entre ministerios, como el de Salud y Educación, para asegurar determinados derechos básicos (Belliard, 2015).

En los últimos años ha surgido el debate público sobre las modificaciones que deben realizarse a la ley que rige desde 1975 y que se materializan en la nueva ley del 2017. Pues se pone en debate la necesidad de disminuir la hostilidad institucional que los inmigrantes declaran sufrir. Diversas instituciones civiles, universitarias y ONG's, han promovido seminarios para discutir las modificaciones y problemáticas de la actual ley de inmigración. Así también instituciones como Ciudadano Global, INCAMI, CIAMI y organizaciones inmigrantes como MAM-Chile o Colectivo Sin Fronteras, buscan reivindicar derechos para las personas inmigrantes; generando espacios de discusión e información en torno a las falencias de la Ley y las posibles modificaciones. Ejemplo de esto es la segunda convención sobre diversidad cultural realizada en noviembre del 2016. En definitiva, éste silencio institucional desde la legalidad migratoria es, como afirma Tijoux (2008; 2014), una invisibilización; en cuanto es una decisión política clara, que sólo precariza y margina aún más la vida de los inmigrantes y su fuerza de trabajo (Belliard, 2015). La autora plantea que si se entiende la política como un: "conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención" (Oszlak y O'Donnell, 1981: 14, en Tijoux, 2013, pág. 86), la omisión en este caso de una política clara y explícita por parte del Estado chileno, constituiría una forma de hacer políticas desde la invisibilización de su importancia.

Lo anterior se vuelve fundamental en el momento en que inmigrantes buscan ejercer sus profesiones, pues la mayoría de los inmigrantes tienen una mayor calificación, de la que los prejuicios y barreras institucionales les permiten ejercer. Lo anterior es importante a señalar, porque la estigmatización de la población inmigrante tiende a posicionar a los/as sujetos inmigrantes latinoamericanos en un lugar de baja educación o marginalidad, lo que muchas veces no es el caso (Belliard, 2015). Esta imposibilidad para el acceso a empleos mejor remunerados, atañe a hombres y mujeres, pero de manera diferenciada; ya que los estigmas y estereotipos facilitan ciertos trabajos "para inmigrantes", dependiendo de su nacionalidad y su género. Según Stefoni, los inmigrantes ecuatorianos y argentinos se asientan en trabajos de mayor calificación, mientras que peruanos, bolivianos y otros, en sectores laborales precarios y de baja calificación, siendo el servicio doméstico (16%) y el comercio minorista (13%)² los que más resaltan. Las mujeres tienden a trabajar en el servicio doméstico, y los hombres en las ocupaciones de la construcción y el comercio informal. La autora afirma que las imágenes que priman en los medios de comunicación, diarios y de opinión pública, son las de inmigrantes "ilegales" y

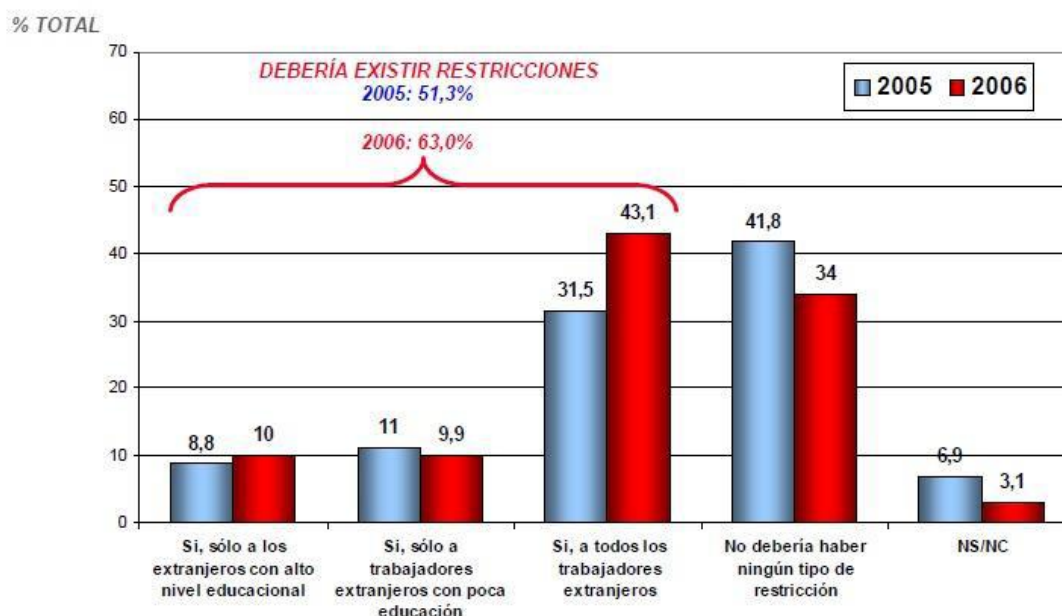
²Censo 2002, Stefoni 2011

“gente de escasos recursos”. Siguiendo a Correa (2011), esta segmentación laboral evidenciaría un fenómeno de racialización.

Como lo demuestra en el Gráfico N° 4, la encuesta sobre Tolerancia y Discriminación de la UDP plantea que una fracción importante de los chilenos considera que las restricciones hacia los inmigrantes deberían ser aún más prohibitivas y reguladoras de lo que ya son actualmente:

Gráfico N° 4: Opinión en cuanto a las restricciones hacia los trabajadores extranjeros en Chile

¿Ud. cree que deberían existir restricciones a los trabajadores extranjeros en Chile?



Fuente: Segunda Encuesta Nacional de Opinión Pública. Universidad Diego Portales. Tolerancia y discriminación en Chile. Noviembre 2006, Santiago.

En el año 2006, un 63% de las personas considera que deberían existir restricciones hacia los trabajadores inmigrantes, frente a un 51,3% en el 2005, un aumento considerable en tan solo el paso de un año, lo que revela una sociedad chilena reaccionando negativamente frente al incremento de una población extranjera. Correa (2011) señala que los inmigrantes peruanos en Chile se ven interpelados cotidianamente por actitudes racistas en espacios y situaciones sociales como son el ámbito laboral, con rechazos explícitos o implícitos así como dificultades al momento de ascender. En espacios públicos, principalmente los espacios de transporte, la calle y en espacios de recreación donde suceden más experiencias de discriminación, así como insultos verbales o miradas despectivas en la calle. En el ámbito de los servicios, como en el caso de arrendar una vivienda o atenciones en el sistema médico, entre otros. Además están los espacios educacionales como institutos o colegios de los hijos e hijas; y por último, los

medios de comunicación, donde la mayoría de los peruanos sienten que se les discrimina (Belliard, 2015). Así, en todas estas áreas anteriores Correa (2011) logra identificar experiencias concretas de “racismo cotidiano”, expresadas de forma directa por el entrevistado, como otras más indirectas que los entrevistados no identifican.

Para finalizar esta revisión es importante posicionarnos desde la comprensión de las identidades colectivas que se configuran a través del “principio de alteridad”, cuando el “nosotros” se constituye a partir de la experiencia de ese “otro”. Es en la manera en que una sociedad construye simbólicamente y materialmente a ese “otro” que se construye a sí misma (Jensen, 2008). Como plantea Belliard la dialéctica de la negación del otro en Chile, ha tenido que ver con un proceso de homogenización nacional, de blanqueamiento, de un proyecto de Estado-Nación que oculta ciertas corporalidades, prácticas y valores, imponiendo una hegemonía identitaria que se actualiza en las interacciones cotidianas y se vuelve inteligible en la relación con un “otro extranjero”, donde estas identidades se radicalizan; generando así la oposición superior/inferior, discriminando y racializando sobre el cuerpo del extranjero como también estigmatizando estereotipos y valores.

1.2 Revisión de la negritud y afrodescendencia en Chile

La presencia de la negritud en Chile es relevante, ya que si bien no nos centraremos en ello en este estudio, es un antecedente fundamental para hablar de prácticas musicales afrocubanas en Chile y su dimensión social, permitiendo también resumir las raíces y continuidades del racismo en Chile.

Esclavos de la colonia, sus descendientes en Chile, y los afrodescendientes que llegaron después de la trata transatlántica dejaron su huella en la cultura popular Chilena. A pesar de que no se les menciona en el proceso de “anexión” a Chile de Tarapacá y Antofagasta, ni en su presencia como mano de obra que trajeron consigo los ingleses desde Panamá y el Caribe para trabajar en las salitreras y en las minas carboníferas de la Araucanía (Belliard, 2015). Así como tampoco se visibilizan los flujos de cimarrones prófugos de los barcos que hacían el trayecto a Sud, Centro y Norteamérica por el Cabo de Hornos.

Esta presencia de personas de origen africano u mulato fue real en Chile a pesar del hegemónico relato histórico (Salvo, 2013). Quienes estudian su presencia en la historia chilena son autores como Feliú (1973), Vial (1957), Mellafe (1959), quienes establecen una significativa presencia afrodescendiente a través de todo el período colonial. Además están los estudios de Vidal (2005), Del Río (2006), Barrenechea (2007), Cussen (2009) quienes también estudian las huellas de la afrodescendencia en Chile. Un trabajo importante es el de Del Río (2006), quién prueba a través de registros históricos, que muchos esclavos que escapaban del cautiverio devenían cimarrones, y que desde allí muy probablemente los “negros” y “negras” liberadas escapaban hacia las pampas argentinas o los altiplanos Aymaras evitando así someterse al disciplinamiento de la Colonia y la República chilena. De esta forma, hay un acuerdo entre los investigadores en que, entrado el siglo XX, la presencia de cuerpos negros en Chile se diluye, quedando por

supuesto, rastros de su cultura y prácticas que van mucho más allá de la cueca y el cachimbo.

La presencia de cuerpos “negros” en Chile, está registrada oficialmente desde las primeras expediciones de la conquista como señalan autores como Vidal (2005). En el libro: "...Y llegaron con cadenas..." publicado en el 2013 por Díaz, Galdames, y Ruz (compiladores) se investiga sobre la población afrodescendiente en la historia de Arica y Tarapacá durante el siglo XVII y XIX, a partir de ensayos que revisan registros documentales demográficos, judiciales, históricos, de prensa y musicales. En el libro se muestra de una sociedad con numerosa población “negra”, generando una caracterización de dicha población esclavizada y sus resistencias, las prácticas coloniales de tráfico y venta, el cimarronaje, la vida cotidiana en las ciudades, su situación socioeconómica, las huellas en la danza, la música, el carnaval; y los estereotipos racistas presentes, sobretodo en el siglo XIX, con el proceso de chilenización en el Norte³.

Como plantea Belliard (2015) las organizaciones⁴ de las poblaciones afrochilenas vigentes hoy en día, sobre todo en las regiones del norte de nuestro país⁵, señalan que hay muchas barreras desde el Estado y la sociedad chilena para ser considerados (CELADE, 2007)⁶. Incluso, a pesar de muchas demandas y trabajo político organizado, el INE no los incorporó al CENSO 2012. No obstante se realizó una encuesta local de caracterización de la población afrodescendiente en la Región de Arica y Parinacota publicada en el 2014. Los resultados estiman que un 4,7%, correspondiente a 8.415 personas, se reconocen como afrodescendientes, y un 6,2% de los hogares cuentan con un miembro que se considera afrodescendiente. Del total de la población encuestada como afrodescendiente, un 3,8% es peruana, 1,7% es chilena, 0,7% otra (Belliard, 2015).

En este escenario es relevante mencionar que la presencia afro en Chile no puede reducirse a la afrodescendencia. La distinción entre africanidad y negritud planteada por Salvo (2013) reside en que son conceptos que no están necesariamente vinculados pues la primera se refiere a componentes o características aportadas por la "cultura" proveniente -y cambiante- desde África hasta América; mientras que la negritud está inevitablemente asociada al cuerpo negro, mulato y moreno, y por tanto ligado a

³ El capítulo de Ruz et al. "El Perú negro en magazines chilenos. Imagen y alteridad en la revista corre-vuela. 1910-1930". (pp 229-252), En: Díaz et al.2013."Y llegaron con cadenas". Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVIII-XIX). Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

⁴ Organizaciones como ONG Oro negro, Lumbanga, Alianza Afrochilena, Arica Negro.

⁵Véase: Reportaje Megavisión <http://www.youtube.com/watch?v=HP5aBj2Xvg8>; ONG ORO NEGRO <http://ong-oronegro.blogspot.com.html>; LUMBANGA: <http://afrochileno.blogspot.com/>; De Ferrari, J. "Afrodescendientes en la hora decisiva"

<http://blogs.cooperativa.cl/opinion/politica/20110708104147/afrodescendientes-en-la-hora-decisiva/>.

Alianza Afrochilena en INE: <http://www.participa.cl/archives/2040>

⁶ "Afrochilenos en Las Estadísticas. Prácticas y experiencias entre Sociedad Civil y Estado":

<http://www.eclac.cl/celade/noticias/paginas/0/34650/05ChristianBaez.pdf>

24 1ra Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota Instituto Nacional de Estadísticas. Enero 2014.

relaciones de dominación raciales. Salvo se cuestiona la identidad eurocéntrica de Chile al no integrar en ella componentes como "las formas de música popular chilena que son de origen africano o tienen un importante componente de este origen, como las diabladas, los carnavales, el costillar chilote, la cueca chilota, los cantos de angelitos y muchos otros" (Salvo, 2013:73-74). Se plantea un blanqueamiento del proceso de mestizaje en Chile. La negación de la afrodescendencia en Chile al igual que los estudios sobre discriminación frente a la inmigración afrodescendiente son relevantes para esta investigación ya que es el marco contextual al que responden las prácticas musicales afrocubanas proponiendo una nueva manera de comprender la inmigración.

1.3. El caso migratorio Cuba-Chile

Cuba se encontró en 2015 entre las diez principales nacionalidades que caracterizan la inmigración en Chile. La gran mayoría de esta inmigración data desde la década de 1990 pues existió una apertura de fronteras hacia Cuba a partir de esos años y también se produjo el retorno de cierta población exiliada en periodo de dictadura con sus familias cubanas.

Tabla N°1: Permanencias Definitivas otorgadas en los años 2014 y 2015 en Chile, por nacionalidad

PAIS	N°2014	% respecto otorgadas 2014	N°2015	% respecto otorgadas 2015	% Crecimiento 2014-2015
Perú	10.246	28,40%	12.135	24,80%	18%
Bolivia	7.623	21,20%	10.891	22,30%	43%
Colombia	5.842	16,20%	9.093	18,60%	56%
España	1.618	4,50%	2.433	5,00%	50%
Argentina	1.769	4,90%	2.268	4,60%	28%
R. Dominicana	1.067	3,00%	1.587	3,20%	49%
Ecuador	1.103	3,10%	1.402	2,90%	27%
Venezuela	685	1,90%	1.349	2,80%	97%
Haití	763	2,10%	1.183	2,40%	55%
Brasil	681	1,90%	783	1,60%	15%
EEUU	468	1,30%	516	1,10%	10%

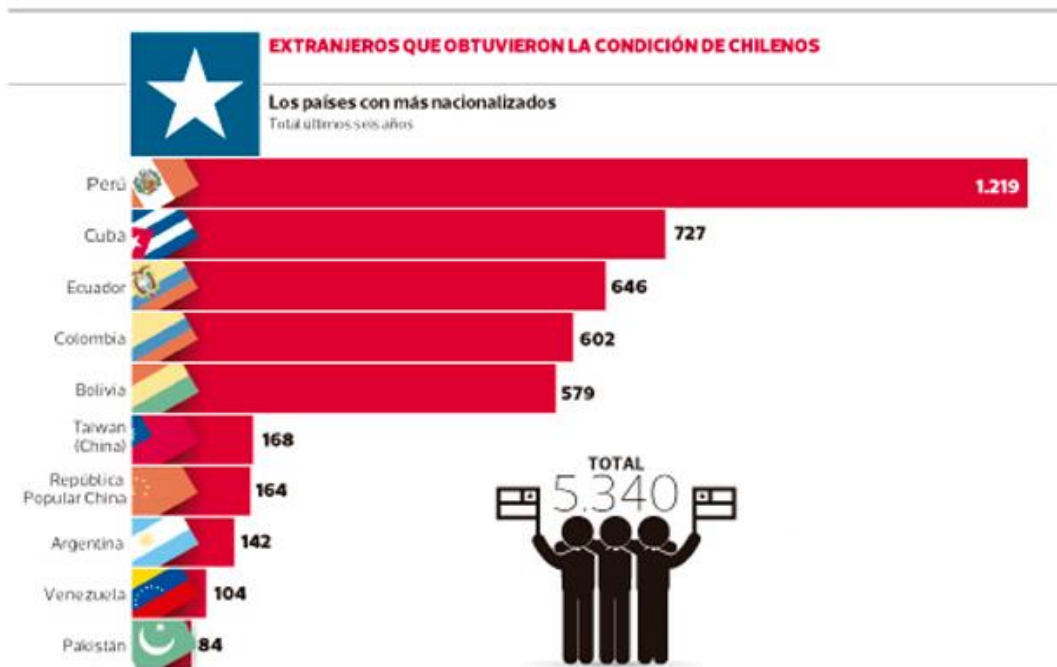
China	796	2,20%	842	1,70%	6%
México	355	1,00%	485	1,00%	37%
Cuba	288	0,80%	509	1,00%	77%
Paraguay	353	1,00%	399	0,80%	13%

Fuente: Elaboración propia en base a datos del DEM 2015.

Como se ve en la tabla el aumento de la entrega de permisos de permanencia entre 2014 y 2015 es significativo en el caso cubano. En el período analizado (2014-2015) se otorgaron un total de 84.860 permanencias definitivas a extranjeros provenientes de distintos países de origen. De éstas, 36.024 Permanencias Definitivas fueron otorgadas en el año 2014 y las restantes 48.836 en el año 2015. De esta forma, entre estos dos años, hubo un aumento del 35,57% en Permanencias Definitivas otorgadas en Chile en el año 2015 respecto al año 2014, lo cual representa un aumento de 12.812 actos administrativos. El análisis de las estadísticas migratorias del año 2015, como se mencionó anteriormente, se realizará en base al otorgamiento de permisos de residencia permanente y de residencia temporal, vale decir, sobre actos administrativos y no sobre personas. Para poder establecer algún parámetro de crecimiento del fenómeno es que se han incluido en el análisis las estadísticas del año 2014. Las residencias definitivas (Permanencias Definitivas-PD) pueden representar una intención de permanencia prolongada en Chile, por tanto, estos datos se utilizarán como una referencia para analizar la población extranjera con residencia en Chile, en un proyecto migratorio de mediano/largo plazo.

En el gráfico a continuación publicado por el diario La Tercera el 27/11/2014 se anuncia que Cuba junto con Perú son los países que mayormente han obtenido “cartas de nacionalización” en 2014.

Grafico N°5: Cartas de nacionalización 2014



“En su mayoría los cubanos y ecuatorianos vienen a ejercer sus profesiones acá, siendo médicos una cantidad importante de ellos. Por lo mismo, me he reunido con gente del Ministerio de Salud para avanzar en como permitir que lleguen más extranjeros a hacerse cargo de áreas que los médicos chilenos no están interesados en cubrir y se está avanzando en un registro de profesionales para estos efectos”

Jefe del Departamento de Extranjería y Migración, Rodrigo Sandoval.

Esta cita muestra lo anteriormente dicho, los inmigrantes profesionales, de un mayor grado académico reciben más fácilmente la nacionalidad que las personas con menor grado de estudios, y Cuba lidera dentro de ese grupo. Un aspecto relevante en los estudios sobre migración es la estigmatización del sujeto “extranjero”. Estudios como los de Izquierdo sobre la migración en España buscan romper el estereotipo del inmigrante iletrado e indocumentado proponiendo que la emigración es selectiva y no se va del país el hombre o la mujer promedio (Izquierdo, 2002).

1.4 Nuevas perspectivas transnacionales de la migración afrolatinoamericana

La migración no es un fenómeno nuevo ni propio de este tiempo, como plantea Grimson “la historia de la humanidad es la historia de la migración. Todos los pueblos han migrado en algún momento de la historia. Y todos somos potenciales migrantes” (Grimson, 2016:

2). Sin embargo en la actualidad existen migraciones con caracteres particulares como lo es el fenómeno de la migración transnacional. Los estudios migratorios de las últimas décadas incorporan en su comprensión del fenómeno la noción de “comunidad desterritorializada” descrita por Kearney como “aquella entidad que ha escapado de la hegemonía totalizadora del Estado-nación al no pertenecer a una localidad específica. Asimismo, las nociones de “circuito transnacional” o “hiperespacio” (Kearney, 1996) son definidas como dimensiones espaciales compuestas por redes sociales y de comunicación sin delimitaciones específicas, no ancladas permanentemente en un territorio. Desde la perspectiva transnacionalista, las redes sociales son asumidas como componentes de la comunicación, cuyos desarrollos tecnológicos amplifican la dimensión social a través de la disolución de las delimitaciones espaciales (Kearney, 1996). En este sentido, Kearney sugiere que la teoría sobre migración debe preocuparse ahora no solamente por el desplazamiento físico de humanos, sino por el de signos, símbolos y otros valores que fluyen y se transforman en el interior de las redes sociales. El transnacionalismo en América Latina es conceptualizado por Alejandro Portes como un proceso inédito de interconexión entre zonas de origen y destino (Portes, 2001). En “Convergencias teóricas y evidencias empíricas en el estudio del transnacionalismo de los inmigrantes” el autor plantea que el transnacionalismo no es incompatible con la integración exitosa a las sociedades receptoras (Portes, 2005). Como plantean Levitt, Glick Shiller y Hannerz, los estudios transnacionales permiten abarcar conceptualmente los procesos de anclamiento de inmigrantes en contextos nuevos permitiendo en la comprensión del fenómeno tanto la relación con el país de origen como la inserción en el país de acogida.

Como antecedente a los estudios socio-migratorios es relevante el análisis de la figura del extranjero como una “forma social”, un vínculo específico de relación, una forma particular de ser con otros (Simmel, 2012). Para Simmel la sociedad es la suma de acciones recíprocamente orientadas en constante flujo y movimiento. En conjunto forman una red urdida por hilos invisibles que nos vincula a unos con otros y a través de la que nos condicionamos recíprocamente. En esta forma social el extranjero significa “la cercanía de lo lejano pues...tiene una posición paradójica la proximidad y lejanía irresoluble de su condición” (Simmel, 2012: 21). El extranjero es un elemento del grupo, como también lo son los pobres y los distintos "enemigos interiores". Entonces todo lo que se tiene en común no es algo propio del individuo sino que pertenece a la extrañeza de su origen, que puede compartir con muchos otros extranjeros. Frente a él, la distancia es tan genérica como la cercanía. Tanto los estudios de Elías, Simmel y Schutz analizan las dinámicas sociales que producen al extranjero, lo que es parte fundamental de la antropología de la migración.

II. Cubaneo a la chilena en el marco de la antropología afroamericana

2.1 Contextualización sobre estudios antropológicos afroamericanos

A continuación se revisará los lineamientos principales de la antropología afroamericana vinculados a este estudio, dentro de los cuales ha sido fundamental el cuestionamiento de ciertos supuestos sobre los afrodescendientes, tales son los que menciona Herskovits en *The Myth of the Negro Past*.

“Primero, los negros son infantiles por naturaleza y se adaptan sin problema a las situaciones sociales más insatisfactorias, que aceptan de buena gana, en contraste con los indios americanos que prefirieron la aniquilación antes que la esclavitud. Segundo, sólo llegó a esclavizarse a las gentes menos capacitadas de África, mientras los más inteligentes lograron escapar de las redes de la esclavitud. Tercero, como los negros fueron traídos de todas las partes de África, hablaban idiomas distintos, tenían muy diversas costumbres, y a causa de las políticas esclavistas, fueron distribuidos por el Nuevo Mundo con el propósito de que perdiesen sus lazos tribales, es imposible encontrar un mínimo común denominador de comprensión o comportamiento entre ellos. Cuarto, aun en el caso de que negros de una determinada tribu tuviesen la oportunidad de vivir juntos, y de que tuviesen la voluntad y la capacidad para perseverar en sus formas de comportamiento, las culturas de África eran tan salvajes y relativamente tan bajas en la escala de la civilización humana, que la obvia superioridad de las costumbres blancas observadas éstas en sus amos blancos, habría causado, y de hecho causó, que dejaran sus costumbres propias, que en otro caso hubiesen querido mantener. Quinto, que el hombre negro es un ser sin pasado.” (Herskovits, 1958: 1-32)

Desde mediados del siglo XX los estudios afroamericanos han dado importancia a reivindicar el “valor” y heterogeneidad de las culturas afros en pos de la comprensión de la raza como una construcción cultural y no una realidad biológica. Respecto al rol de la música y del tambor en culturas afroamericanas, el autor precisa que los pueblos de esta zona tienen distintos instrumentos, siendo el tambor el principal. El baile y la música son cruciales, siendo una constante en la vida de los sujetos pues son utilizados en múltiples contextos. De hecho, Herskovits plantea que son la música y el baile, las formas culturales que siendo trasladadas al Nuevo Mundo han preservado mejor sus elementos característicos.

La antropología afroamericana en Latinoamérica se ha desarrollado refiriendo a la particularidad de su realidad social. En el caso de Argentina Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini abordan como dicha sociedad ha experimentado desarrollo de manifestaciones culturales afroamericanas, particularmente de influencias afrobrasileñas (umbanda batuque y quimbanda) y afrouruguayas (candombe). Así, reivindicando la presencia negra en el pasado argentino y su contribución a la cultura del país, pueden

justificar su presencia actual disminuyendo su carácter foráneo (Frigerio, 2003). En suma, el desarrollo del candombe en la ciudad presenta tres características principales: regularidad en cuanto a la ocupación del espacio público; descentralización y, por último espectacularización. Características que son posibles de observar también en la introducción que tuvieron estos ritmos en Chile. El rol de una cada vez más aceptada narrativa multicultural de la nación se debe a que en el contexto global la ciudad multicultural es observada como enriquecida por su diversidad y es heredera de un crisol de razas, mosaico de etnias lo que desde una perspectiva turística es atractivo también (Frigerio, 2011). Sin embargo pareciera que las posibilidades brindadas por esta nueva narrativa favorecen principalmente a la performance del candombe espectacularizada, controlada y esporádica, en ámbitos y días permitidos por el gobierno o habilitados mediante el patrocinio de instituciones socialmente más prestigiosas. En cambio, cuando la práctica se da fuera de estos ámbitos controlados—como las “llamadas” de días feriados y las salidas o prácticas callejeras de comparsas— aún sigue encontrando diversas formas de oposición, que cambian de acuerdo con los distintos imaginarios urbanos que van siendo propuestos respecto de los barrios donde se desarrollan. Tanto el candombe en Uruguay y Argentina como los carnavales en Brasil son expresiones identitarias vinculadas al movimiento afroamericano. Da Matta analiza en esa línea como los desfiles militares, carnavales y procesiones son formas de ritualizar en el mundo brasileño. Pues “estando en un mundo social fundado por convenciones y símbolos, todas las acciones sociales son realmente actos rituales o actos pasivos de una ritualización. Solo existe una diferencia de grado entre ritual y vida cotidiana, no de cualidad” (Da Matta, 2002: 74). Siguiendo la propuesta de Radcliffe-Brown el estudio de Da Matta propone tres principios sociales del ritual: inversión, refuerzo, y neutralización con lo que analiza la sociedad brasileña reciente.

Dentro de la antropología cubana, el estudio sobre las raíces africanas de su cultura ha sido bastante desarrollado pues tiene gran peso en una población mayoritariamente mulata y heredera de una historia marcada por la trata negrera. El sometimiento esclavo de africanos en América generó relaciones entre grupos de diversos orígenes (yorubas, bantús y ararás principalmente) y por ende múltiples expresiones culturales lo que Fernando Ortiz denominó para el caso cubano, transculturación (Ortiz, 1940). Esta constante recreación de lo cubano expresado por Fernando Ortiz a través de la metáfora del “Ajiaco cubano” da lugar a sonoridades diversas fruto de la confluencia entre lo hispano y lo africano en los contextos que les tocó afrontar. Como afirma “Dos son las cosas típicas de Cuba que ésta le ha dado al mundo y han sido recibidas con universal beneplácito: el tabaco y la música” (Ortiz, 1965: 104). Las prácticas de origen yoruba y bantú tan arraigadas en la cultura cubana pueden verse como una cápsula en el tiempo de lo que podrían haber sido en África hace siglos, pues como es de suponer en países como Nigeria, Benin y el Congo dichas prácticas han cambiado considerablemente. Como plantea Ortiz la música en general, así sus expresiones como sus instrumentos, responde a factores complejos, y sin el estudio de éstos, no puede ser comprendida (Ortiz, 1993). El autor plantea que la música como todo otro elemento sustantivo de una cultura, no puede

ser bien apreciada en sus valores sin conocer su lugar en la integridad del sistema cultural del cual forma parte.

2.2 Contextualización de la transatlanticidad africana en América Latina

a) Huellas de africanía y colonialismo como eje central en la construcción de lo afroamericano

Las prácticas musicales afrocubanas en Chile se enmarcan en el contexto latinoamericano y su relación con África desde “la trata negra”. Es importante aclarar que abordaremos esta contextualización histórica refiriéndonos a lo “afrolatinoamericano” debido a sus rasgos comunes sin por ello soslayar la heterogeneidad de los diferentes casos que contiene. Ahora bien abordaremos esta relación de manera diferente al *inicial modelo del encuentro* de Herskovits⁷ que plantea el modelo de una cultura africana única y el encuentro por ende de exclusivamente dos culturas (la africana y la europea). Este modelo inicial no es difícil de imaginar desde una esclavitud en que “el africano de nación, al ser trasplantado en América, ya quedaba casi desnacionalizado y se convertía en negro, solo en negro, por su cultura en bozal y por su vida en esclavo” (Ortiz, 1940: 21). Hablaremos aquí por el contrario de africanidades en plural lo que tiene como correlato la multiplicidad de expresiones culturales que germinaron en Latinoamérica de ello, cuya gama es profundamente heterogénea y ha dado lugar a corrientes diversas en términos de prácticas musicales también. Resulta interesante la propuesta de Mintz y Price mencionada por Restrepo pues cuestiona este correlato de rasgos africanos homogéneos supuestamente trasplantados a América, pues según el autor no existiría esa identidad de manifestaciones culturales entre África y América más que en nuestro afán por ella y como producto de mecanismos estructurantes humanos. Como respuesta a esto surge el concepto de “*huellas de africanía*” propuesta por Friedmann, Arocha, Bateson, Maya (Arocha, 2000: 11). Este concepto alude a los *principios gramaticales* que sobrevivieron al encuentro con europeos, es decir que la herencia africana compartida por los esclavizados no son formas socio-culturales observables sino que principios gramaticales inconscientes que pueden subyacer en los comportamientos de dichos esclavos.

Esto afirma como eje central de la presencia de africanía en América la colonización y la trata de esclavos en América. Ahora bien estos *principios gramaticales* que unirían a los africanos no serían una cultura sino que devinieron culturas y comunidades ante su vivencia de la nueva situación a la que se enfrentaron en los países de destino. Es por esto que la teoría postcolonial⁸ tiene lugar en la medida que expresa el impacto de la expansión colonial europea en la identidad afroamericana y la configuración del cuerpo, identidad, formas de representar la mismidad y la otredad que de ello se desprende. Arocha quién plantea el concepto de *huellas de africanía* (diferenciándolo de africanidad)

⁷Critica de Mintz y Price al “inicial modelo del encuentro” propuesta en Herskovits, M. The birth of African-american culture: an anthropological perspective; referida en el artículo de Restrepo (2003) “Entre arácnidas deidades y leones africanos: contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia”

⁸Bhabha 1994, Loomba 1998, Stoler 1997

respecto del enfoque afroamericanista Colombiano, precisa que africanía sería la “reconstrucción de la memoria americana a partir de recuerdos de africanidad que portaban los cautivos” (Arocha, 2002:57). Son identidades que fueron modelando los afrodescendientes, para resistirse a la esclavización a partir de huellas que se hacen perceptibles en organizaciones sociales, música, religiosidad, habla, y otros, como resultado de un proceso de resistencia y creación en sus diferentes contextos. Esto tiene relación con nuestro objeto de estudio en la medida que plantea que lo afrolatinoamericano es una identidad que fue moldeada por los africanos y afrodescendientes en América a partir de procesos de construcción de memoria en donde la trata negrera tuvo un gran impacto; y no una identidad basada en la carga genética negroide.

Así la misma huella puede tener diferentes expresiones materializándose en diversas prácticas culturales o una práctica cultural puede contener variadas huellas. Para esto plantean los autores es necesaria la conjugación de etnografía e historia para tener en cuenta “racimos de rasgos”, no rasgos aislados, pues africanos llegaron a América como racimos de diferentes culturas. Esto sucedió en muchas colonias, y particularmente en la cubana en donde se conjugaron grupos de esclavos provenientes de diferentes regiones los cuales divergían en términos lingüísticos y culturales. Esto provocó por ejemplo en Cuba con el tiempo, una recreación sintética de las diferentes deidades en lo que se conoce como Regla de Ocha (Bolivar, 1990). Este “sentipensamiento” afroamericano planteado por Arocha permite acercarse a una cualidad común de las prácticas musicales afrolatinoamericanas, y por consiguiente a las afrocubanas sin caer en un determinismo unificador cultural respecto de África. La tesis de Restrepo sería entonces que las *huellas de africanía* no son expresión de africanidad traída al nuevo mundo, sino que la manifestación de procesos de formación de hábitos en condiciones históricas de expansión del colonialismo europeo tanto en África como en América, pues resulta imposible separar el legado africano de los afros traídos a América del impacto que tuvo el colonialismo en ambos continentes (Restrepo, 2003). En suma el concepto de “afroamericano” lleva en su seno “los posibles efectos estructurantes y desestructurantes de la expansión colonial europea respecto de formas culturales explícitas y principios gramaticales inconscientes u orientaciones cognitivas” (Restrepo, 2003: 99). Lo *afroamericano* entonces refiere a una historia, no a un fenotipo pues lo afroamericano tiene que ver no sólo con afro descendientes si no que con la construcción de memoria, es por esto que la contextualización de la trata negrera posee tal relevancia.

b) La presencia afro en Latinoamérica

Una vez expuesta la relevancia teórica e histórica del colonialismo en la conformación de lo afro-latinoamericano daremos pie a una breve contextualización histórica de la trasatlanticidad de África en las Américas. Hay que tener en cuenta que la idea de América Latina emerge en la historia como resultado del reparto colonial de las tierras americanas entre latinos y anglosajones visibilizada “desde afuera” como una proyección de occidente (Ardito, 2007).

La presencia africana en Latinoamérica se debe como es sabido al proceso de explotación económica de Europa sobre las Américas - en especial de España, Portugal e Inglaterra-. La captura y venta de esclavos en el litoral del continente africano (lugares como Nigeria, Congo, Dahomey, Angola entre otros) vinieron a sumar mano de obra a las extenuadas poblaciones indígenas quienes no dieron abasto frente a la demanda del trabajo esclavo y posteriormente bajo la llamada encomienda. Los puntos de enclave y recepción de esclavos fueron básicamente las islas Cabo Verde, el puerto de Badagri y Santo Tomé. “Miles de esclavos lucumíes o yorubas y bantúes o congos fueron llevados en buques de la trata, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX hacia las Antillas, Panamá y Sur América en donde venían apretujados, de pie, agachados o acostados de lado” (Almengor, 2001: 4). Estos movimientos transoceánicos provocaron el desarrollo de las flotas mercantes, los transportes, las industrias manufactureras, la exportación desde América de café, tabaco, algodón y azúcar. Si bien la esclavitud no es una novedad en esta historia, la trata transatlántica resultó reveladora de ciertas especificidades latinoamericanas: vinculó tres continentes, cada uno en relación a los demás por medio de una mercancía específica definida por los colonos –Europa por su variedad de productos manufacturados, África por sus esclavos y América por su materias primas, en lo que se llamó *comercio triangular*⁹, se podría decir una de las primeras formas de globalización (Williams, 1944). Evidentemente este re poblamiento masivo al que conduce la esclavitud luego del genocidio indígena de la conquista es un elemento crucial en la conformación de lo latinoamericano en general.

La trata transatlántica fue legitimada intelectualmente por medio de una ideología racista, particularmente anti negro edificada en los llamados Códigos Negros que rigieron el comercio triangular¹⁰. Estos legitimaban jurídicamente la esclavitud y sus términos a través de la distinción entre europeos, indoamericanos o africanos, dado que la idea de raza está en los cimientos de la organización social colonial. El concepto *pigmentocracia* evoca una estructura social que situaba al negro en la base de la pirámide social y que como todo proceso tiene consecuencias hasta la actualidad. Así Latinoamérica se conforma a través de categorías como “negro”, “indo” y “euro” principales ingredientes de la conformación intercultural latinoamericana, que inciden tanto en la organización social como en las representaciones sociales que de ello se desprenden. Edelberto Torres Rivas establece “cortes” o “troncos” culturales en Latinoamérica: indoamérica que correspondería a Bolivia, Ecuador y Perú, afroamérica dentro de los cuales estaría Centroamérica, Brasil, Colombia y Venezuela y euroamérica en donde se sitúa Uruguay, Argentina y Chile. Esto último explica por qué resulta exótico asociar Chile a afroamérica, pues la sociedad chilena es heredera de dicha conceptualización de Latinoamérica. Sin embargo estos troncos tienen que ver con una época dada y su legado, pero en la actualidad los diversos contactos en el marco de la globalización y la circulación tanto de personas como de identidades genera una realidad completamente distinta.

⁹En: Proyecto UNESCO, The Slave Route. También en: Eric Williams, (op. cit; p. 49 – 72)

¹⁰ El primer Código Negro (o Code Noir) fue redactado por Jean-Baptiste Colbert hacia 1685, bajo el reinado de Luis XIV. En: Proyecto UNESCO, The Slave Route.

El componente “afro” en Latinoamérica es de gran magnitud pues en México, en Perú y en la mayor parte de América Central, los descendientes de africanos eran mucho más numerosos que los amerindios y mestizos” (Thornton, 2004:200). En lo que refiere a Sudamérica, el país con una mayor concentración de esclavos africanos fue Brasil (Reis, 2003, Schwarcz, 2001), además de otros como Colombia, Ecuador y Venezuela (Friedemann y Arocha 1986; Friedemann, 1992; Price, 2001; Acosta Saignes, 1986). En este sentido, Martínez Montiel asegura que las Américas fueron repartidas culturalmente de acuerdo a los anclajes africanos. La parte “Inglesa y Holandesa, recibieron elementos de la cultura Fanti-Ashanti originaria de [...] (Ghana) [...] francesa (Haití y Luisiana) [...] esclavos de cultura Fon de Dahomey [...] portuguesa y española [...] la cultura yoruba de Nigeria, le sigue en importancia el influjo bantú que se fusionó con el yoruba” (Martínez, 2001:31). El sometimiento esclavo de africanos en América generó relaciones de diversos grupos, y múltiples expresiones culturales en la reproducción de prácticas híbridas, lo que Fernando Ortiz denominó para el caso cubano, transculturación.

III. Cubaneo a la chilena en el marco de la antropología de la música

3.1 Breve revisión sobre antropología de la música desde lo global a las prácticas musicales afrolatinas en Chile.

Dentro de los intereses antropológicos el estudio de prácticas musicales ha recorrido un largo camino pasando por la musicología comparada, la etnomusicología y la antropología de la música. Alan Merriam es reconocido por “proporcionar un marco teórico para el estudio de la música en tanto comportamiento humano” (Merriam, 1964:8); es decir que al considerar la ocasión musical se está pensando entonces no solo en la música en la cultura sino en la música como cultura (Merriam, 1964). Su trabajo se caracterizó por enfatizar la importancia del trabajo de campo y el estudio de los idearios que tienen las culturas sobre la música y su comportamiento, además del sonido musical en sí mismo. La rama de la antropología de la música heredera del enfoque interpretativo –llamada en algún momento antropología simbólica a instancias de Kenneth Peacock- ha seguido dos líneas. Una línea es la que sigue los postulados de V. Turner, tales autores son Herndon MacLeod, Kisliuk y Keil. Y la otra línea de investigación es heredera del enfoque Geertziano. La influencia de sus principios interpretativos de descripción densa, conocimiento local y “cultura como texto” se percibe en la obra tardía de Anthony Seeger, en algunos textos particulares de Steven Feld (1982) y en la remodelización de la etnomusicología impulsada por Timothy Rice (1987) como también en las respuestas al modelo de éste por parte de Dane Harwood (1987). En el caso de Rice, la frase de Geertz que más lo influyó es la que expresa que “los sistemas simbólicos son históricamente contruidos, socialmente mantenidos, e individualmente aplicados” (Rice, 1987:301). De inmediato Rice reconoció que en esa idea se encontraba la clave del “proceso formativo” de las expresiones musicales en la cultura, proceso del cual el modelo original de Merriam no daba ninguna cuenta. La pregunta que habrá de orientar a Rice de allí en adelante es cómo y porqué la gente hace música (Reinoso, 2007). En la antropología de la música cubana y del caribe destacan los estudios de Fernando Ortiz, con “La africanía de la música folklórica cubana” (1954), “Los instrumentos de la música afrocubana” (1952) “La

música sagrada de los negros yoruba” (1991) y “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1940). Argeliers Leon con “Del canto y del tiempo (1981) y “Música folklórica cubana” (1963). Lázaro Pedroso con “Canto a los Orishas: traducción e historia” (2008), y Natalia Bolívar con “Los Orishas en Cuba” (1990) y “Orisha Ayé la espiritualidad del Caribe al Brasil” (1996).

Es importante mencionar que dentro del folclor cubano como clasifica Argeliers León - musicólogo cubano- existe una diversidad de ritmos algunos más cercanos a lo hispano (incorporación de la décima y derivaciones de instrumentos cuerdófonos como el tres y el laúd) y otros a lo afro (música Yoruba y Bantú). Otros más ligados a lo agrario (sones, guajiras) o a lo urbano (bolero, guaracha, introduciéndose en el baile de salón el son, la rumba, la conga, el mambo, y el chachachá entre otros). La rumba como género más popular de lo afrocubano es una expresión genuina del pueblo cubano fruto del sincretismo entre lo hispano y lo afro, es decir mulata. Desde lo hispano la herencia arábico-andaluza del flamenco quedó registrada en la manera en que se canta la diana (símil del lereleo andaluz); y por el lado africano las más grandes influencias provinieron de los esclavos yorubas, congos y carabalíes, aún si estas categorías son de una amplitud que no responde a la diversidad real de dicha región africana.

Dentro del complejo de la rumba afrocubana existe el Guaguancó, el Yambú y la Columbia. El *Guaguancó* es el ritmo que se baila en parejas y se basa en el juego de atracción y repulsión entre un hombre y una mujer, en que el hombre trata de “vacunar” sorpresivamente con un gesto pélvico a la mujer y ésta intenta evitarlo cubriéndose. El *Yambú* es más lento que el *Guaguancó* y es bailado por las personas mayores, es por ello que se dice la expresión “en el yambú no se vacuna, caballeros”. Finalmente la *Columbia* es un ritmo danzado tradicionalmente por los hombres para dar cuenta de sus atributos y suele darse en contexto de duelos, en sentido festivo. Es común que ritmos como el *Abakuá*, *Palo Congo*, *Makuta* y *Güiro* se toquen dentro de este complejo, si bien cada uno de ellos tiene especificidades que los diferencian.

La antropología de la música en Chile ha abordado la introducción de ritmos afros a través del estudio del fenómeno de batucada brasileña, el de la cumbia y el del tumbe ariqueño principalmente. Autores chilenos como Leon, Rojas, Rondon, González y Rolle, Ardito y Mardones, y Amigo plantean cómo Chile se ha vinculado con una pertenencia a la comunidad diaspórica afro permeado por la masificación que las industrias culturales han hecho de los íconos de la cultura negra y su música. Bajo el paradigma de Rojas se distinguen periodos: primero de 1905 a 1954 en que se da la introducción progresiva de ritmos caribeños y derivados del jazz norteamericano, la difusión progresiva de ritmos de países como Brasil y Cuba y una gama de bailes y ritmos como el swing, el onde-step, cakewalk y charleston entre otros.

Luego de 1954 a 1970 reconocida como la época de oro de las orquestas tropicales. Juan Pablo Gonzalez y Claudio Rolle plantean en su Historia Social de la Música Popular en Chile 1950-1970 (2009) la importancia e impulso que significó la visita a Chile de la

orquesta de Dámaso Pérez Prado en 1952 para la formación de orquestas tropicales en nuestro país. Así mismo las investigadoras chilenas Lorena Ardito y Antonia Mardones han denominado este periodo como antesala de la cumbia en Chile.

Luego un periodo desde 1960 a 1990: “Distinguimos un periodo, que va de 1960 a 1990, marcado por la inclusión a partir de los años 60 de instrumentos de percusión y de ritmos de origen afro-latinoamericano en la Nueva Canción Chilena y agrupaciones musicales afines”(Rojas, 2011:128). Se puede mencionar también la visita de grupos de rumba cubana como “Los Papines” en los años 1974, y Celia Cruz en 1958.

Un último periodo tendría sus inicios en la década de 1990, pues con la vuelta a la democracia existió un repunte de estos ritmos en el país. La dictadura chilena produjo una gran emigración hacia Cuba, población que más tarde en los años 1990 regresaría con sus familias a Chile trayendo nuevas influencias en la implantación de estos ritmos en el contexto chileno. Es posible ver este vínculo de Cuba y Chile en el tema de los Muñekitos de Matanzas “La protesta de Chile” que hace alusión precisamente a la dictadura.

“No crean que estoy contento	Chile tiene que luchar
Aunque me escuchen cantar	Chile tiene que luchar
(bis)	Contra mano ensangrentada
Lo que ocurrió, y está pasando en Chile	De militares traidores
Lo que ocurrió, y está pasando en Chile	Que han enlutado esa tierra
Asombra la humanidad	con imperio barbarismo
El golpe militarista	y todo ello organizado
Con su actitud fascistoide	por el yanqui imperialismo.
Ha provocado en el orbe	Coro: Chileno, haz tu revolución, para obtener tu liberación
Protesta en general	<i>(Compositor Florencio Calle)</i>

La vuelta a la democracia en Chile generó una nueva apertura hacia estas expresiones, a través de la llegada masiva de inmigrantes latinoamericanos, la revalorización de la nueva canción latinoamericana y chilena, y el auge de la world music. Desde los años 1990 Chile empieza a adoptar diferentes influencias rítmicas de lo afrolatinoamericano, dentro de las cuales están el malinke, o mandingue, el afrobrasileño (con la capoeira, samba y batuque), lo afrocolombiano (específicamente la cumbia) lo afroperuano y lo afrocubano. Para la rumba cubana propiamente tal fue crucial la llegada de ciertos músicos y bailarines cubanos como también ciertos chilenos autodidactas en el estudio de estos

ritmos que los han insertado en la escena musical afrolatina en Chile. Actualmente ha seguido la proliferación de ritmos afrocaribeños, afrocolombianos, afrobrasileños, afroperuanos y afroariqueños. Desde lo afrocaribeño propiamente tal fue crucial la llegada de los cubanos David Ortega, percusionista de gran reconocimiento, Mickel Labarrera (hijo de famoso percusionista cubano del grupo Los Van Van), Orlando Oliva (quien ganó un reality show chileno llamado “fama contra fama”) y Bryan Montalve entre otros. Agrupaciones de rumba propiamente tal han existido Agayú Sola (dentro del cual se encontraba David Ortega), Tambores Agobá, Rumbatá, La Ritmatica y la reciente agrupación Rumba Aserekó y Tiembra conformada por algunos de los que participaron de Rumbatá. Estas agrupaciones se han formado en Santiago y Valparaíso puestos que son los mayores focos de influencia afrocaribeña en Chile.

Respecto de la cultura cubana en Chile existen tesis sobre santería cubana, una de ellas es la tesis de doctorado de Juan Manuel Saldívar titulada “Con los ancestros en la espalda. Transnacionalización, localización y filtración cultural de la santería cubana en Santiago, Chile y La Paz, Bolivia (1990-2012)”. Existe también una tesis de musicología realizada por Malucha Subiabre Vergara llamada “El “club de salsa-chile”: música y baile en Santiago de Chile en las postrimerías de la dictadura militar (1986-1989). Aun así la mayoría de la producción teórica respecto de las prácticas musicales afrolatinoamericanas en Chile se ha enfocado en el estudio del Tumbé Carnaval estudios que tienen claras motivaciones reivindicativas y políticas a nivel nacional. Las prácticas musicales afrocaribeñas en Chile han sido un campo poco explorado, debido primero a su reciente desarrollo popular (una década aproximadamente) y a que se suele asociar exclusivamente lo “afro” a ciertos contextos o países dentro de los cuales Chile no se identifica (Spencer, 2009). Sin embargo tanto el afrocaribeño como los diferentes ritmos afro-latinoamericanos (afroperuano, afrocolombiano y afrobrasileño entre otros) tienen un lugar cada vez más arraigado en la cultura popular chilena; pues existe un ineludible vínculo con diferentes espectros de lo social.

La presencia de lo que llamamos “afro” o “afro-latinoamericano” dentro de la escena tanto teórica como musical chilena ha pasado por varios procesos y ha sido influenciado por diversos acontecimientos hasta llegar a lo que es actualmente. José Rojas musicólogo y músico chileno académico de la U. de Chile plantea que la inclusión progresiva de instrumentos, ritmos y géneros caribeños en la música chilena tiene relación con la pujante instalación en el país de las industrias culturales, de la mano de la masificación de la radiofonía, el cine y la mayor afluencia de artistas extranjeros. Así, la música con influencia afro se instala como una alteridad y lo “negro” se vuelve sinónimo de una manera particular de entender los cuerpos del hombre y de la mujer, esta vez desde una rítmica presente en el baile (González y Rolle, 2005: 507). Danzas donde tópicos como el exotismo, el erotismo quedan enmarcados dentro de un tópico de “alegría” (Salinas, 2007: 67). Si bien esta musicalidad aparenta tener solo presencia en el Caribe, es claro que la afrodescendencia (concepto acuñado por Sueli Carneiro en 1990) abarca una zona mucho más extensa incluyendo a Ecuador, Bolivia, Perú, México e incluso Chile, lo que diversos estudios sobre esclavitud han confirmado (Spencer, 2009).

Otras maneras de visibilización de la rumba fue la llegada de estas prácticas a la educación universitaria a través de la incorporación de lo que llamaron “percusión latina” a las mallas curriculares de la carrera de música. Influyó también la conformación de escuelas independientes más cercanas al mundo popular chileno, espacios autogestionados que son en definitiva donde aún germinan los ritmos afro latinoamericanos (espacios como Círculo abril, Balmaceda joven, plaza Yungay).

Creemos que dentro de este ambiente de apertura es que entre otras acciones es fundada la Corporación Cultural Balmaceda 1215 el año 1992, institución que alojará lo que al parecer fue el primer intento de difusión y enseñanza de percusión afrobrasileña en Chile. Dicho taller según el músico Caruso Moraga se realizó en el segundo semestre del año 1994 (Moraga, 2014). El encargado de dicho taller es el músico Joe Vasconcellos, quien llega a Chile después de un viaje a Brasil (1984-1991) donde recopila y aprende en profundidad diversa música brasileña.

Otro centro de expresión de estas prácticas fue el parque Quinta Normal en donde se difundían estos ritmos semanalmente. Pues si bien en espacios académicos hay presencia de “lo afro latinoamericano”, expresiones como la rumba es una de los ritmos afro latinoamericanos de más reciente y lenta incorporación en tanto danza y percusión pues son ritmos tradicionales cubanos de gran complejidad rítmica y no han entrado tan fuertemente en la industria musical. Dentro de esta escena afrolatina en Chile existen algunos referentes desde la danza a mencionar: En Santiago para el afromandingue Edel Deleris (bailarina uruguaya que propicio la introducción de estos ritmos en Chile), Malucha Solari, Verónica Varas quien trajo las influencias principalmente de lo afrobrasileño, maestra de la cual se formaron Rosa Jiménez, Carola Reyes, Claudia Munzenmayer, formando también el colectivo Logunede como pionero en estas artes. En Valparaíso desde 1990 se formaron agrupaciones como Rumbatá, centro cultural Ilulafken, y variados grupos de batucada.

Existen en Chile diversas expresiones musicales en cuyo origen el elemento afro tuvo un rol fundamental: es el caso del rap, asociado a la subcultura hip-hop de proveniencia estadounidense, o el reggae, de origen jamaicano, el jazz y blues estadounidense. Aunque algunos de ellos comenzaron a surgir en el país a mediados de los años ochenta, no es sino en los noventa cuando son visibilizados con mayor claridad (Rondon, 2014). Más allá de estos precedentes de músicas de influencia afro mediados en su mayoría por la industria cultural estadounidense, la presencia de prácticas musicales afrocubanas en el Chile contemporáneo requiere contextualizar la presencia de ritmos afrolatinos en Chile.

Las primeras alusiones a la presencia de sonoridades afrolatinoamericanas en Chile dan ya luces respecto de diferentes tópicos que surgen del correlato social de las prácticas musicales.

“En el caso de la capoeira y la batucada, la negritud parece estar representada performativamente, por aspectos muy evidentes, como lo son el baile y los tambores, mientras que de manera más implícita e ideológica, por medio de la valoración de la resistencia frente a la condiciones de opresión, esclavitud y

diáspora que sufrió la población africana en América y la fuerza espiritual para resistirla logrando espacios de libertad ejercida con alegría vital y una sensualidad simple y natural. Llama la atención la coincidencia de la emergencia de esta valoración de la negritud con el contexto político y cultural de la sociedad chilena que, luego de casi dos décadas de dictadura, comenzó a valorar precisamente estos mismos elementos como valores fundantes de una nueva manera de ser y estar en sociedad. Se ha comenzado a explorar qué relación tiene lo anterior con la revaloración del gusto de la sociedad chilena por los bailes con ritmos de origen tropical y caribeño (por tanto de otra forma de negritud musical y coreográfica) materializada en un género: la cumbia. Esta ha llegado a convertirse en un adjetivo, aún no reconocido por la Real Academia Española, que pareciera caracterizar el carácter del chileno medio: el de cumbianchero” (Rondon, 2014).

Una vez contextualizado el marco en que se inserta lo afrocubano en Chile, podemos tomar como primeros antecedentes de ritmos cubanos en el país lo que se conoció popularmente como “rumba”, que es en definitiva una versión muy alejada de lo que el complejo de la rumba cubana significa musicalmente; pero que sin embargo responde a la etimología misma del término, es decir “fiesta popular”. Así mismo la “guaracha” difundida primeramente por Europa y Estados Unidos como referente afrocubano en la década de 1930, llega a Chile en las décadas de 1930, 1940. “En el caso de la guaracha observamos que fue adaptada rápidamente a nivel popular y tradicional y para mediados de siglo XX los propios Huasos Quincheros grabaron y popularizaron guarachas tales como "La negra Tomasa" y "El patito" (Rondon, 2014: 53).

Estos primeros aires de lo afrocubano marcaron una idea de lo que sería la música tropical: “Por entonces las agrupaciones locales que comienzan a tocar repertorio de influencia brasilera y cubana configuran el uso de la etiqueta de "música tropical" con la que en lo sucesivo se asocian los repertorios afroamericanos en Chile. Así, según lo resumen González y Rolle, "los músicos negros que llegaron a Chile desde fines de los años veinte contribuyeron a instalar un espacio musical y de baile fundamental para la música popular del siglo XX y totalmente ausente en el país [anteriormente], constituyéndose en modelos para los músicos nacionales, que pudieron aprender directamente ritmos, géneros y repertorio tropical de quienes lo cultivaban en su lugar de origen" (Rondon, 2014: 60).

El correlato identitario y social de las prácticas musicales afrocubanas tiene como antecedente la relación directa que existe entre la identidad cubana y su música, dentro del marco nacional como internacional: “La importancia de Cuba en la creación y difusión de ritmos es impresionante” (López, 2003: 8). Lo que aquí se estudiará se encuentra entonces en el marco de la transnacionalización de la música afrocubana, entendiendo transnacional como no representando lo que viene de afuera instalándose dentro o lo que traspasa fronteras, sino que considerando también los procesos de anclaje “negociando significados, valores y formas simbólicas, incluyendo en dicho proceso las culturas del lugar anterior como las del nuevo” (Hanners, 1996: 27). Tal como los ritmos afrocubanos fueron resultados de una transculturación entre lo afro y lo hispano, generando una

identidad local única diferente de la yoruba y bantú propiamente tal; a menor escala y en otro contexto lo afrocubano en Chile genera una nueva practica musical como síntesis de todo lo que confluye en ello.

3.2 Raíces “afro” en las prácticas musicales afrocubanas

El componente africano en la cultura cubana se vuelve preponderante por la magnitud de esclavos negros que albergó, consecuencia de la sobre explotación de la población indígena desde la colonia. La mayor concentración esclava fueron las islas de la Española o Isla de Santo Domingo lo que hoy comprenden los territorios de República Dominicana y Haití, además de las Antillas mayores: Cuba, Jamaica, Puerto Rico, las Antillas menores: Trinidad, Bermudas y Santa Lucía. Autores como Ortiz plantean que la sociedad cubana es intrínsecamente fruto de lo afro y lo euro, es decir mulata, Jorge & Isabel Castellanos plantean:

“Decimos “eurocubano” y “afrocubano” para denominar los polos, en vez de europeo y africano, porque lo extranjero cuando llega a la isla, en seguida se criolliza o aplatana, aunque sea sutilmente. Nuestra lengua nacional, el español, es europea, pero posee una entonación, una prosodia y, en parte un léxico propios. El polo afrocubano tiene bien puesto el nombre porque, por lo general, los dos elementos étnicos que lo forman están presentes, de un modo u otro, en todas sus manifestaciones. Tómese, por ejemplo, el canto litúrgico. Aunque para nuestros oídos suenen muy africanos, lo más probable es que hayan sido modificados con el tiempo” (Castellanos, 1994)

Así mismo sucede con la música, “los originales cantos litúrgicos africanos van cambiando en Cuba sus palabras bien por sustitución de aquellas por otras nuevas o por corrupción de las arcaicas de significación perdida” (Ortiz, 1981: 93). Por su parte los instrumentos (por ejemplo, los tambores) podrán parecer idénticos a los ancestrales de África, pero están hechos con materiales de Cuba y esto afecta en no poca medida su sonoridad (Cabrera, 1969:9-10). Es más Castellanos se atreven a afirmar que “la música, la letra de los cantos, los ritmos de la danza, todo es obviamente de origen africano” (Castellanos, 1994). Si bien existen otras posturas que matizan dicha afirmación pues el componente hispano y criollo es igualmente influyente, claro está que el devenir histórico de la isla supone un vasto y constante proceso de transculturación entre la etnia de origen europeo y la etnia de origen africano (Castellanos, 1994). El sincretismo se dio en varios niveles siendo un claro ejemplo el religioso que en el caso de Cuba está ligado a las prácticas musicales, pues cultos africanos fueron vinculados a los judeocristianos y sintetizados en lo que se llamó “santería”. Así por ejemplo el orisha Changó se asoció a Santa Bárbara. Se sincretiza con ésta santa pues como narra Natalia Bolívar:

“Esta santa fue hija única de un pagano de carácter cruel llamado Dioscoro. Para apartarla de los hombres que la codiciaban, o para mantenerla alejada de los cristianos, la encerró en una torre. Cuando la quiso casar, la joven se negó porque quería consagrarse a Dios. Cuando Dioscoro supo que su hija era cristiana, la entregó a tribunales. Los jueces no pudieron conseguir que renunciara a su fe ni con argumentos ni con torturas, y la condenaron a muerte por degüello. Poco

después su padre fue fulminado por un rayo. Su imagen suele representarse con una espada, símbolo de valor. Su fusión con Changó resulta menos sorprendente si se recuerda que este orisha en cierta ocasión se tuvo que disfrazar de mujer (Oyá), que usa armas, aunque no simbólicas, y que es el dios del rayo y del trueno. Su día es el cuatro de diciembre”

(*Los Orishas en Cuba, 1990*)

Básicamente los tres grandes grupos de esclavizados en la isla fueron de origen yoruba, carabalí, bantú y arara, procedentes de los territorios de Nigeria, el Congo y el antiguo Dahomey (Benin actual). Esta diversidad de orígenes en los esclavos traídos a la isla, la explotación y pérdida de lazos comunitarios debido a ambas cosas generó nuevas articulaciones sociales tanto en lo urbano en lo que se llamó “cabildos”, como en lo rural en los llamados “palenques” o “quilombos” que eran escondite de esclavos fugitivos en zonas rurales en las cuales lograron organizaciones comunitarias de resistencias aisladas. Además de estos lugares que se mantuvieron como enclaves de esclavos africanos, existieron los llamados *marrons* que eran lugares de acogida esclava regularmente ubicados en las plantaciones y haciendas. Nos detendremos con atención en el *cimarronaje* que son aquellos fugitivos que formaron los palenques pues fue en este contexto colonial en que se encuentran indicios de las primeras manifestaciones musicales afrocubanas en el seno de dicha sociedad. El tambor y el ritmo como eje central de la cultura cubana tiene como precedente el palenque dentro del cual el tambor fue instrumento de resistencia identitaria frente a la opresión. Como plantea Javier La viña en “esclavos rebeldes y cimarrones”¹¹, al margen de la creación literaria, especialmente la obra de Alejo Carpentier “El Reino de Este Mundo”, no hay casi referencias al tambor como elemento de resistencia afroamericana, sin embargo se han recogido pruebas documentales que parecen de cierta importancia por la alusión directa al tambor. Hemos de aclarar que el tambor es algo más que un instrumento musical, y que en el caso de los afrocubanos se tiene que entender como un objeto ritual, clave en la relación de los hombres con las divinidades. El tambor aparece hoy en los rituales cubanos, la santería, de la regla de Ocha, practicada en origen por los esclavos Lucumíes procedentes de Nigeria, en el Palomonte practicada por los afroamericanos de origen Congo, pero también en el vaudou cubano o en el dominicano, con origen en el antiguo Dahomey. El tambor, que sólo aparece como referencia folklórica en alguna documentación histórica, debió, sin duda, jugar un papel parecido al que hoy desempeña en los rituales. No fue un instrumento, fue la comunicación que acompañó a la posesión de los fieles por los orishas, representó el máximo elemento de resistencia.

Existen dos muestras documentadas de la presencia del tambor: una hace referencia a un palenque situado en la Ciénaga de Zapata, al sur de la isla de Cuba, en una información que pide el Real Consulado a los justicias vecinos de la Ciénaga para enviar una expedición de castigo contra los cimarrones se dice que: "El Teniente del partido de

11 En: http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000201, pag 59

Jaguaranay, observó donde acababan de cortar madera con hierros para hacer un bujío en el río Gonzalo, que había oído en la noche el tambor de los negros" (La Viña, 2011). La otra hace referencia al palenque del Frijol, en el Oriente, y que posiblemente, fue uno de los más importantes con los que contó Cuba. Esta era una organización autosuficiente, en la que según los informes oficiales se hallan formales establecimientos de casas, trapiches de ingenios, cañaverales, platanales, vegas de tabaco y toda especie de granos como maíz, frijoles y arroz. Este palenque servía de refugio a algunos cimarrones entre hombres y mujeres y estaba dirigidos por un negro de la Habana llamado Sebastián. En Noviembre de 1815 se organizó el ataque al palenque, los cimarrones rechazaron el asalto, y obligaron a los rancheadores a buscar refugio, y según el informe del Sargento Alonso Martínez que dirigía la operación, "los negros celebraron la victoria con tambores y griterío". En enero del año siguiente se volvió a intentar el asalto definitivo al palenque en esa ocasión se emplearon tanto a partidas de rancheadores como a propietarios y ejército, pese al asalto programado solo lograron capturar tres esclavos, aunque posteriormente agarraron algunos de los que habían quedado dispersados por los montes (La Viña, 2011).

Estos relatos son antecedentes para postular que las prácticas musicales afrocubanas desde su génesis han sobrevivido a lo largo del tiempo como soporte identitario y se han mantenido dentro del espectro popular. Si bien la esclavitud finalizó en Cuba oficialmente el 15 de octubre de 1886, se continuó importando africanos procedentes de las islas caribeñas, principalmente de Haití y Jamaica. Importación que aumentó en el siglo XX debido a la necesidad de mantener en alto la producción azucarera cubana por parte de Estados Unidos, lo que impulsará el gran auge del desarrollo azucarero en la zona oriental del país. Esto dará lugar a que entre 1915 y 1929, aproximadamente, pasen por el territorio oriental de Cuba cerca de un millón de barqueros antillanos, la mayoría de ellos haitianos. La huella de Haití interactuó con los cultos locales para convertirse en parte de lo nacional (Bolívar, 2011:33).

Cuba quedó en manos de EE.UU desde 1898, tardía "independencia" debido a lo productivo de sus faenas. En Cuba lo afrocubano fue identificado por las elites cubanas como "cosa de negros" en términos de prejuicio y discriminación por parte de las mismas. Los procesos de independencia y abolición de la esclavitud hacia fines del siglo XIX siguieron en la línea de edificar sociedades blanqueadas al estilo europeo generando no solo el repudio sino que la persecución de las prácticas rituales y festivas afrocubanas, incluyendo en ellas la música afrocubana que resulta profundamente ligada a ello. Los procesos de independencia y abolición de la esclavitud estuvieron lejos de ser procesos de apoyo y correlato de liberación popular, pues por un lado la abolición de la esclavitud implicó el ingreso de mano de obra haitiana y por otro la independencia significó cambiar de dominio únicamente. Este repudio en los primeros años de la república residía en la identificación de lo negro en tanto barbarie. En respuesta a esto surgió un movimiento de compositores y poetas en defensa de lo afrocubano. Uno de ellos fue Emilio Ballagras, poeta y ensayista cubano representante del Neorromanticismo y de la poesía negrista en Cuba.

En este contexto de pugnas ideológicas se desenvuelve la hegemonía estadounidense primero de la mano de la industria azucarera y luego dejando a Cuba como la capital de los excesos en la medida que llenó la isla de complejos turísticos de diversión, hoteles, salones y clubes nocturnos además de introducir medios de comunicación masivos en su mayoría estadounidenses desde la década de 1920. Esto último marcó la senda que tendrían las prácticas musicales afrocubanas en la medida que marcaron las pautas de lo anhelado como modelo cultural y lo excluido de ello. Luego llegada la revolución cubana el escenario nacional cambió, dando paso a la integración de lo afrocubano dentro de la identidad nacional, abarcando sus diferentes expresiones, excepto la religiosa que quedará por largo tiempo silenciada aunque presente debido a la contradicción que provocaba con el ideario marxista.

En el plano lingüístico también es posible evidenciar la importancia de lo afro, pues en la jerga coloquial términos muy usados como “ashé” provienen de la cultura Yoruba. Ashé, palabra muy usada en ceremonias rituales de santería y en la música afrocubana tiene diferentes formas de escritura, pero semánticamente posee un mismo sentido. En la religión Yoruba dicese "Ashé", en portugués "Axe" y en la afrocubana "Ashé" significando todo lo bueno, es un don de virtud concedido, es poder, energía, fuerza. Lázara Menéndez, en *Estudios Afrocubanos* expresa que Ashé es un don o virtud concedido por Olodumare y Olofi. Esto se expresa también en las prácticas musicales pues muchos de los cantos afrocubanos están en lenguas que ya no poseen una traducción unívoca, pues son de origen Yoruba o Bantú, sin embargo las incorporan en su cotidiano en términos de cultura popular.

En suma, lo afrocubano hace referencia a la síntesis creativa y dinámica que reagrupa a los cubanos y cubanas desde elementos africanos que fueron reinterpretados y recreados dentro del contexto colonial, republicano, revolucionario y contemporáneo. Hablaremos específicamente de la Rumba Cubana ya que es en definitiva el concepto más popular en que se engloban las prácticas musicales afrocubanas en Chile.

a) La clave

“La clave de la música cubana ha nacido en La Habana, por el casorio mestizo de los palitos entrechocantes de los esclavos negros de África con las tejoletas de los galeones blancos de Andalucía. Parto mulato, encarnado sin duda en las claves del arsenal, donde negros y blancos juntaban sus afanes, sus labores y sus penas...”

(Fernando Ortiz, 1995, Instrumentos de la música cubana, La Clave, pag. 23)

La clave es la unidad más representativa y sintética de estos ritmos, se le llama a la vez clave a la matriz rítmica como al instrumento conformado de los palos entrechocantes de sonoridad única. Se podría decir que la *clave de bembé o columbia* (12/8) es la unidad rítmica que cruzó el atlántico y que rige hasta hoy en día la mayoría de las expresiones descendientes de lo africano en América. Así da lugar a ritmos como el Palo, Latokpa (parte del Oro seco y cantado tocado con tambores Batás), Bembé, entre otros. Tanto esta clave como la tradicional *calve de rumba* 3/2, son la matriz del complejo de la rumba,

dentro del cual se encuentra el *guaguancó*, el *yambú* y la *columbia*. Si bien la hipótesis del origen español de la clave se basa en la indiscutible hispanidad de su nombre, la clave es cubana sin lugar a dudas según la investigación de Ortiz. “No debemos rechazar el autoctonismo cubano de la clave, no por ser una supervivencia de la cultura indígena prehistórica, casi totalmente desaparecida salvo en el lenguaje, en el tabaco y en otras escasas costumbres, sino como una moderna invención criolla... Esa invención pudo ser cubana, y lo fue; pero no fue india. Consideramos que la clave es un instrumento típico de Cuba, que la rica y aún inexhausta fecundidad musical de esta tierra ofrece a las orquestaciones modernas; pero la clave es instrumento mestizo, blanquinegro y no de los aborígenes” (Ortiz, 1995: 17).

La clave al igual que las tumbas son revestidas de lo social y espiritual en la medida que se les asocia connotaciones afectivas, de género y etarias, “...se compone de un macho y una hembra, puede ser joven o vieja, chillona o sobria, dulce o fría. La clave cubana, sin salirse de su valor rítmico en la ejecución musical, es ya por el timbre poético y su misma simpleza, una exclamación melódica llena de emotividad, como un quejido dulce o una interjección de amor” (Ortiz, 1995: 11).

b) Las percusiones

“Esa rumba tiene un tumbaito que le zumba”

(frase popular cubana)

Tanto la cadencia que reside en estas claves matrices como los tambores son de herencia africana. Si bien la percusión en la rumba adopta diferentes formas que van evolucionando constantemente debido a la vivacidad de su cultura, ésta se conforma de tumbadoras como término genérico de las cuales se distinguen el *salidor* (o la hembra), el *tres dos* (o macho) y el *quinto* que va en diálogo directo con la danza. Sumado a esto, se incorpora el *cajón rumbero* cubano hecho originalmente de cajones de bacalao y luego de diversas maderas según las materialidades al alcance. Este es un instrumento característico de la rumba cubana pues es en la rumba se encuentra su génesis. En el *Glosario de afronegrismos* de Fernando Ortiz se define Tumba como “Tambor africano muy usado en la región oriental de Cuba, baile afrocubano muy conocido en aquella región”. Tumba a grandes rasgos proviene del vocablo bantú (“ma-tumba”) para denominar un tambor de madera y cuero antiópe, usado en danzas ceremoniales, también al sur y Congo central se ocupa como vocablo genérico de tambor. Dentro del desarrollo de la percusión cubana y de la rumba en específico (los cuales son un tema mucho más amplio de lo que aquí se puede abordar), es importante mencionar la influencia afro haitiana. Las tumbas francesas son unos tambores provenientes de Dahomey y por extensión ciertos bailes y cantos introducidos en Cuba a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX por los negros criollos de Haití, de donde viene el apelativo de franceses.

Las percusiones regidas por la matriz de la clave son el motor vital de lo que significa *rumbear* como veremos a continuación. Es precisamente esta relación entre el ritmo asociado a la percusión con la danza y el cuerpo lo que postulamos es ethos de la rumba cubana y de lo afrocubano.

El vocablo “rumba” contiene al igual que una poliritmia una poli-significación que convergen en lo asociado a la fiesta, sobre todo en el contexto urbano. “Muchos de los elementos que integran las rumbas indudablemente parten del aporte negro a la cultura cubana, ya no como música ritual sino producida como música profana y surgen del aporte del negro en el plano urbano, es música para divertirse en colectividad. Más que baile o que canto, es un tipo de fiesta creada por el negro en la cual se ha ido integrando todo el pueblo de Cuba. La rumba es el género o especie folklórica capaz de agrupar a todos los sectores de la población; no es como el pueblo guajiro que agrupa y es sostenido por un solo sector o como la música ritual que se sostiene por sectores específicos. En cambio la rumba se aparta de ser música de un solo sector y se convierte en música de la colectividad, hasta constituir un punto de convergencia en los modos de expresión del cubano que se definiría por lo *rumbeado*” (León, 1964:74).

Esto trajo como consecuencia que desde mediados del siglo XX con la exportación o internacionalización de la música afrocubana, propulsada en gran parte por la industria cultural estadounidense, se le llamara *rumba* a algo completamente alejado de la tradición popular de la rumba, o rumba de calle cubana. Al fusionarse los ritmos afrocubanos con la escena musical internacional en los años 50, con lo que fue el Latin Jazz se produjo una apertura a la divulgación de dichos ritmos a la vez que una hibridación y mezcla de lo afrocubano. Si bien desde sus orígenes la *rumba* tiene un amplio significado asociado a la fiesta espontánea urbana, el ritmo propiamente tal es de una gran especificidad y complejidad. La rumba cubana como género musical surge en los puertos de Cuba principalmente Matanzas y La Habana, lo que generó maneras de tocarla con esos mismos nombres (por ejemplo la rumba matancera, de los cuales el grupo *Muñekitos de Matanzas* es emblema).

CAPITULO II

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN, OBJETIVOS Y OBJETO: PRÁCTICAS MUSICALES AFROCUBANAS EN CHILE

I. Problema de investigación

En un contexto de migración sur-sur cada vez más presente en Chile, inmigrantes afrodescendientes que arriban a las urbes de Chile, tales Valparaíso y Santiago, son visibilizados como indica el estudio de Tijoux bajo una mirada estereotipada, racializada y sexualizada (Tijoux, 2015). El estereotipo es un concepto incrustado en el lenguaje cotidiano y su definición surge como idea y concepto que las ciencias sociales han acuñado -en la línea de W. Lippmann (1922)- como “una imagen en la cabeza” que designa atributos imaginarios que categorizan y determinan formas de pensar, sentir y actuar. El estereotipo es una representación colectiva simplificadora, aplicable a individuos y a grupos determinados, una creencia exagerada asociada a una categoría (Allport, 1958) que facilita nombrar por ejemplo a un “negro”, asociándolo a un grupo para generalizarlo (Tijoux, 2014: 2). Para los inmigrantes por un lado, la visibilización en donde se valoren sus prácticas culturales se hace necesaria en pos de su integración en la sociedad receptora. Esto ya que los caminos de asimilación homogeneizándolos a la cultura dominante o acercamiento desde la designación de una diferencia incomprensible resultan insuficientes para generar redes sociales. Esta práctica musical les permite integrarse desde el reconocimiento de sus particularidades culturales, esta vez siendo comprendidas o al menos compartidas y experimentadas por la sociedad receptora. Para estos sujetos el tocar, bailar y cantar rumba, como también otros ritmos afrocubanos significa un lugar de acogida a través de prácticas que en sus tierras les eran cotidianas, además de un espacio de visibilización en la sociedad chilena actual. Para chilenos por otro lado, esta expresión se relaciona con varios factores. Uno de ellos es la cercanía previa con el consumo cultural latino, otro es el gusto por los ritmos afros y la necesidad de expresarse de forma diferente a lo que en su contexto social se habitúa. Rondon en su estudio sobre la cumbia en Chile plantea que existe una necesidad histórica del desarrollo festivo de la corporalidad chilena (Karmy, Ardito, Vargas, 2010: 5). Esto resulta relevante para este estudio ya que el “cubaneo a la chilena” responde a un panorama social similar en la medida que los ritmos caribeños aluden a la misma idea de liberación corporal. Si bien los ritmos afrocubanos poseen una complejidad mayor rítmicamente y su introducción no es de tal masividad, propone justamente por eso una experiencia dotada de otros significados. Pues los movimientos que en “lo corpóreo habían generado una suerte de atrofia y pudor social en la zona pélvica” (Rondon, 2014) son re significados en el campo social generado por el “cubaneo a la chilena”.

Rondon, académico de la faculta de música de U. de Chile plantea que la influencia musical negra le ha permitido al chileno sustraerse de la verticalidad e inmovilidad de hombros y caderas, propias de los bailes de salón, del vals y de la cueca. “Con la música negra, el chileno comenzará entonces a experimentar su cuerpo según la influencia

desestabilizadora de la síncopa y del movimiento lateral que ésta genera. Con la música y los bailes afroamericanos importados durante el siglo XX, el chileno incorporará rasgos de alteridad negra a su mundo criollo dominante” (Rondon, 2014, 54). Luego de esa primera promoción cubano-brasilera, los estudios en esta área señalan la influencia colombiana. Refiriéndose específicamente a la cumbia en relación a la corporalidad del chileno medio, el colectivo de investigación Tiesos Pero Cumbiancheros señala que “nuestro punto de partida es la afirmación consensuada de que la contagiosa simpleza del ritmo de la cumbia y espontaneidad expresiva de su baile en el territorio nacional permitió a los más diversos sectores sociales chilenos el jocoso encuentro con una corporalidad parca, pudorosa, trunca, olvidada” (Ardito y Mardones, 2015). Como se observa, la opinión de los estudiosos de estas prácticas musicales de origen afrolatinoamericano en Chile, pone un énfasis en dos aspectos íntimamente relacionados: la liberación emocional y la experiencia liberadora del cuerpo, ambas características fundamentales del discurso sobre negritud y africanía en estas expresiones (Rondon, 2014). Esto se puede ver en los mecanismos de sinestesia que se expresan a través del lenguaje en expresiones como “que sabroso el movimiento”. La rumba cubana pone en práctica maneras distintas de entender las expresiones artístico-culturales, la sensualidad, la expresión corporal, la espiritualidad, el género y la resiliencia, lo que por consecuencia permea una nueva concepción de la inmigración afrodescendiente. Esto es lo que suele atraer a quienes la practican debido a que trae a un plano cotidiano el canto y la danza para quienes no se dedican a ello profesionalmente. Así como también genera significaciones de movimientos que en otros contextos están reprimidos por considerarse obscenos. Lugares como plaza Yungay se vuelven gracias a esta práctica lugar de confluencia de chilenos, cubanos, venezolanos, dominicanos, colombianos, peruanos entre otros, quienes visibilizan sus danzas y ritmos generando un intercambio cultural y de redes sociales. Estos ritmos poseen ciertas características propias como el canto responsorial, carácter callejero, y vínculo estrecho al baile. Cada una de estas características involucran formas sociales a las que adhieren quienes se acercan a esta práctica.

El objeto de estudio de esta investigación son las prácticas musicales afrocubanas, específicamente la rumba actual en Santiago y Valparaíso. Me centraré en los procesos identitarios vehiculados por la rumba, lo que se observará a través de los vínculos sociales de los participantes y la creatividad social que surge de ello. Por “vínculos sociales” se entienden lazos de amistad, pareja, enseñanza, laboral; y por “creatividad social” seguiremos el concepto acuñado por Lizcano entendiendo por ello procesos mediante los cuales los sujetos crean representaciones de sí mismo y de un grupo dentro de los márgenes de su imaginario. “Al vincular creatividad social a imaginario se delimitaría las fronteras dentro de las cuales cada colectividad puede desplegar su reflexión y sus prácticas” (Lizcano, 2006: 57). Entenderemos esta manifestación como una práctica musical siguiendo la línea de Lara Ivette López quién lo define como “las redes de relaciones que provoca la música; desde los ejecutantes, los músicos, los bailarines y los ritmos hasta los instrumentos, la difusión, la venta y los espacios donde se toca” (López, 2003: 7). Este concepto surgido a partir de un estudio sobre prácticas musicales caribeñas durante el siglo XX, enfatiza la relevancia de observar las diferentes dimensiones de esta práctica (música, danza, contexto político, histórico y económico en

que se efectúa). Lo que para este estudio permite la comprensión de redes de relaciones sociales que no remiten solamente a la representación de la migración cubana o a la manifestación de una identidad chilena, es más bien una práctica generadora de nuevos procesos identitarios. López comenta sobre los vínculos sociales que se producen a través de dichas prácticas musicales: “me baso en la forma en que la música dialoga, reacciona y refleja algunos procesos sociales, políticos e históricos” (López, 2003:12). Otra mirada que apunta a la relación entre lo social y la música, es la de Sara Cohen quien plantea a propósito de la relación entre Liverpool y The Beatles, que “la música también produce la ciudad, influyendo en las relaciones sociales y en las actividades que se desarrollan en ella”. Tal como plantea Leon, la danza y la música más que parte de la cultura son elementos necesarios para pensarse como seres humanos. Esto se observa en un proceso que viven sujetos de diversas referencias identitarias, sujetos que en términos del contexto ritual de la danza propuesto por Turner podrían categorizarse en “neófitos” y “oficiantes”. Neófitos por un lado, primeramente viven un proceso de interés en lo afrocubano, luego se genera el primer contacto con sujetos vinculados a la práctica, luego la participación en calidad de espectador o partícipe activo (quienes se involucran en el baile y música directamente), y como última etapa se genera la inserción en el campo social. Oficiantes por otro lado viven un proceso de preparación, luego de ejercitamiento periódico de las disciplinas que involucra la práctica musical en alguna agrupación, luego puesta en escena de la práctica musical y finalmente la etapa de consagración. Estos nuevos procesos identitarios surgidos a partir de las prácticas musicales afrocubanas serán llamados “cubaneo a la chilena”, forma en la cual se plasma en una metáfora el proceso de creatividad social de la práctica musical. Una vez planteado el foco de esta investigación, caracterizaremos el contexto actual del “cubaneo a la chilena” para así plantear el problema social al que responde esta investigación. Para ello abordaremos tres aspectos: la percepción de la migración en Chile actual, el carácter urbano de esta migración, y los campos sociales generados.

La migración afrodescendiente dentro de la cual se encuentra la afrocubana se caracteriza por concentrarse en ciertas urbes, tales son Valparaíso y Santiago. Este incremento, como también la concentración territorial de esa población en algunas ciudades y comunas, y el arribo de nuevos flujos migratorios racializados hace que la opinión pública nacional perciba que el país se está “llenando” de migrantes, aunque el porcentaje de extranjeros residentes (2,7%) frente a la población nacional indique lo contrario. Es esta concentración urbana de migrantes lo que arrastra la noción de “gueto” y segregación espacial en barrios de inmigrantes. Al ser la rumba cubana desde sus inicios una práctica musical urbana asociada a un ideario de fiesta, se abordará la reinterpretación que se hace en Chile de la rumba como fiesta callejera y veremos cómo ésta pone en juego nuevas nociones de localidad, de uso del espacio público y de reivindicaciones sociales. Appadurai en su ensayo titulado “Soberanía sin territorialidad” define el concepto de translocalidad entendiendo que la producción y reproducción de localidad, en donde nexos matrimoniales, laborales, comerciales y de tiempo libre entrelazan poblaciones circulantes con varios tipos de «locales» forman localidades que en un sentido pertenecen a Estados-nación particulares, pero desde otro punto de vista son lo que podríamos denominar “translocalidades”. Las translocalidades vienen en

muchas formas distintas y, como una categoría emergente de organización humana, merecen una atención esmerada. Todo gran campo de refugiados, albergue de inmigrantes o vecindad de exilados o de mano de obra extranjera, es una translocalidad (Appadurai, 1993). Este concepto nos será de gran utilidad para la comprensión de las nuevas concepciones de localidad puestas en marcha a través de las prácticas musicales afrocubanas en Chile.

Como parte de los flujos culturales globales que han dado lugar a nuevos “paisajes” (landscapes) transnacionales, configurados por dislocaciones crecientes de personas, prácticas, objetos, discursos e imágenes (Appadurai, 1996), también muchas prácticas musicales se han desplazado globalmente. Esto ocurre tanto mediante la creación de escenas translocales de la práctica de ciertas danzas – las danzas de salón son un ejemplo de ello –, como también mediante el desplazamiento de personas que practican danzas específicas hacia nuevos lugares (Neveu Kringelbach & Skinner, 2012: 12-13). Este campo de estudio se caracteriza por ser urbano y asociado al consumo cultural afrolatino confluyendo en él barrios como Yungay, Parque forestal, Santiago centro, y ciertos centros específicos como Bar Raíces, Maestra Vida, Club 57, Taller Blanco y Viaje Bar. Una vez abordado el carácter migratorio y urbano del objeto de estudio se plantearán los campos sociales involucrados. Entenderemos por campo social un “conjunto de múltiples redes entrelazadas de relaciones sociales, a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos” (Levitt y Glick Schiller, 2008: 66-67).

Veremos cómo la práctica musical afrocubana plantea un cambio desde campos sociales nacionales a campos sociales transnacionales y las implicancias de ello. En este concepto de campo social Levitt y Glick Shiller distinguen entre “formas de ser” y “formas de pertenecer” lo que veremos ayuda a conceptualizar las relaciones y procesos identitarios en la práctica musical. El cubaneo a la chilena genera campos sociales transnacionales ya que los sujetos que la conforman son de diversas nacionalidades; se integran a una cultura local, y sin embargo mantienen a su vez vínculos permanentes con su lugar de origen a través de diferentes mecanismos que permiten un flujo, diálogo y reconstrucción constante en torno a la práctica musical. Analizaré entonces cómo se configuran nuevos campos sociales en donde las fronteras nacionales pasan a segundo plano y se reconstituyen nuevas identidades que no remiten a un sustento racial pero sí a una comunidad imaginada (Anderson, 1993), ilustración de esto es el concepto de “afrolatinoamericanidad” que los reagrupa identitariamente, lo que se abordará a lo largo del estudio. El campo de estudio de esta investigación refiere al “cubaneo a la chilena” como condición del vínculo entre sujetos migrantes y no migrantes. Dentro de ellos están quienes toman clases de danza y música, músicos, bailarines, quienes lo realizan como actividad recreativa, consumidores de espectáculos, “salseros” quienes van regularmente a bailar a los clubs y artistas de diferentes ídoles. Es de cuestionarse entonces ¿Hay nuevos procesos identitarios vinculados a lo afrolatino? ¿De qué manera se desarrollan los vínculos entre migrantes y no migrantes? ¿Hay creatividad social en el cubaneo a la chilena? ¿En qué se expresa? ¿A través del cubaneo a la chilena qué percepción de la migración afrodescendiente se genera? ¿Qué concepción del espacio urbano es generada? ¿Cuál es la relación entre las luchas afrolatinas y las luchas sociales chilenas

contemporáneas? ¿Y cuáles son los vínculos sociales que se ponen en juego a la hora de decidir qué lucha social apoyar como agrupación de rumba? ¿Cómo son los nuevos campos sociales generados a partir de dicha práctica musical? Todas estas interrogantes nos llevan a preguntarnos:

¿Qué nuevos procesos identitarios se generan a partir del “cubaneo a la chilena”?

II. Objetivos y objeto de investigación

Objetivo general: Conocer los procesos identitarios que surgen actualmente en las prácticas musicales de la rumba afrocubana a partir de los vínculos sociales y creatividad social en Santiago y Valparaíso.

Objetivos específicos:

- 1- Identificar las concepciones de migración afro descendiente que tienen quienes participan del “cubaneo a la chilena” a través de sus discursos.
- 2- Describir las nuevas configuraciones del espacio urbano generadas a partir de las prácticas musicales afrocubanas y las reivindicaciones sociales vehiculadas por ello.
- 3- Caracterizar los campos sociales que se generan a partir de la práctica musical afrocubana y las nuevas formas de identificación asociadas a ello.

2. Objeto de Estudio

En las últimas décadas la introducción de ritmos afrolatinos se ha visibilizado en el cotidiano urbano chileno. Plasmándose en carnavales, plazas, protestas, discoteques, conciertos. El objeto de estudio aquí es la práctica musical afrocubana (rumba) en Santiago y Valparaíso recientes. Estudiaremos los procesos identitarios que se generan a través de estas prácticas musicales en tanto procesos de creatividad social delimitado por un imaginario (Lizcano, 2006). Nuestros sujetos específicos de investigación serán las personas que se relacionan con la práctica musical afrocubana o “cubaneo a la chilena”. Ya sea en calidad de espectador, músico, bailarín, alumno, u otra forma de vínculo social.

CAPITULO III

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

I. Marco teórico conceptual

1. Perspectiva trasnacional

La migración sur-sur, como se mencionó, ha incrementado sus flujos en Chile desde la década de 1990. Esto está vinculado a la instalación y desarrollo de nuevas prácticas culturales en las urbes de Santiago y Valparaíso, lo que en cierta medida explica el lazo entre políticas migratorias y políticas culturales. A continuación resumiremos brevemente los cuatro principales paradigmas de políticas migratorias que se emplean en América Latina en la actualidad. Estos son: el asimilacionismo, el utilitarismo, el multiculturalismo e interculturalismo. A través del concepto de asimilación se observan los procesos de adaptación en el lugar de llegada de inmigrantes planteando conceptualmente un despojo de su cultura de origen en pos de su integración. El utilitarismo por su lado se basa en entender la migración principalmente como mano de obra. El multiculturalismo en cambio se caracteriza por valorar la diversidad cultural peligrando sin embargo de homogeneizar a los sujetos no propiciando un diálogo e inserción de las diferentes culturas al panorama nacional. Heredero de perspectivas multiculturalistas, el interculturalismo no obstante se destaca por un intento teórico de generar diálogo entre las culturas migrantes entre sí y con las personas del lugar de acogida. Este estudio se enmarca en una perspectiva de diálogo intercultural para lo cual revisaremos en primera instancia las propuestas del multiculturalismo que le antecede.

Las primeras líneas de estudios sobre multiculturalidad provienen de estudios canadienses y estadounidenses, destacando por un afán de integrar a las minorías en los Estado nación. Sin embargo surgen críticas hacia la “política de la igualdad” y a la perspectiva universalista de las democracias liberales. “Las democracias liberales no pueden considerar a la ciudadanía como una identidad universal general ya que la identidad humana se crea dialógicamente (individuo y su relación en sociedad), por ende una sociedad que reconozca la identidad individual será una sociedad deliberadora y democrática; porque la identidad individual se constituye parcialmente por el diálogo colectivo” (Taylor, 1993: 12). La “política de la diferencia” en cambio redefine la no discriminación exigiendo que hagamos de éstas distinciones la base del tratamiento diferencial. Autores como Taylor, Escobar y Kymlicka plantean que la política de dignidad igualitaria es ciega a las diferencias, es homogeneizadora y produce que las minorías se moldeen a la mayoría dominante. La idea de un Estado neutral resulta entonces un mito, no es más que la cultura de grupos mayoritarios y hegemónicos. Se cree que basta con un sistema universal de derechos individuales para acomodar las diferencias culturales, sin embargo los autores plantean que es necesaria la acomodación de las diferencias apoyando a las minorías en desventaja para lograrlo (Kymlicka, 1996). Respecto a esto Kymlicka plantea cuatro principios en “Ciudadanía cultural”: principio de tolerancia y autonomía, principio de adopción restrictiva de las formas de diversidad cultural, limitación

básica a los derechos de las culturas minoritarias, garantía a los derechos de las minorías (derechos especiales de representación dentro de la institucionalidad política, derechos de autogobierno y derechos poli étnicos). Dentro del multiculturalismo esta corriente plantea que el reconocimiento y apoyo político subsana el perjuicio de los perjudicados por el mercado cultural. En esta discusión la temática del reconocimiento toma especial relevancia pues como plantea Fanon “somos forjados por el reconocimiento”. El ser humano sin reconocimiento, pierde su integridad, sus derechos, su autonomía personal, y su autonomía moral (Honneth, 2007). Esto da pie a una última parte de la literatura más reciente que posee un enfoque transnacional, materializado en las políticas interculturales en que se conciben como simultáneos los procesos de integración de migrantes y el vínculo con su lugar de origen. Este estudio retomará la perspectiva transnacional pues pone énfasis en los procesos identitarios que se dan a través de las prácticas musicales en donde confluyen, dialogan y se crean nuevos vínculos sociales transnacionales; lo que nos lleva entonces a una nueva comprensión de los procesos identitarios interculturales.

El modelo intercultural, surgido a fines de los años 80, es un modelo desarrollado en el debate francófono y en Canadá como principales focos de reflexión. Este concepto surge justamente como una respuesta crítica a las insuficiencias del multiculturalismo y a los conflictos que las políticas multiculturales habían construido en los espacios hegemónicos del norte global. La propuesta política en torno a la idea de interculturalidad, cuestiona la composición del Estado Nación y asume que la diversidad es ontológica, entonces por lo tanto, no es que la migración hace diverso al Estado nacional, sino que la migración se integra a un escenario previo de diversidad que es cimiento de los Estados Nacionales. Entonces va a plantear a través de esta idea, que es necesario re conceptualizar la integración y va abogar que la integración no puede ser concebida como unilateral, la integración de: “las minorías”. Sino que hay que cambiar la preposición, es la integración “entre” personas (Guizardi, 2016).

Otro aspecto relevante en las investigaciones sobre migración es distinguir entre los estudios migratorios y los que refieren a diáspora, ya que no toda migración es diáspora. La diáspora es una “configuración cultural transnacional, un espacio de heterogeneidad articulado, una de cuyas condiciones necesarias es la identificación compartida” (Grimson, 2011:146). Entonces “cuando miles de personas de una misma zona de origen emigran o se dispersan por el mundo, no siempre comparten redes o identificaciones” (Grimson, 2011: 144). Como plantea Alejandro Grimson en “Los límites de la cultura” no hay culturas en diáspora, ya que eso equivale a afirmar que hay un grupo culturalmente homogéneo que genera enclaves clonados de diferencia en distintas zonas del planeta; lo que será pertinente de precisar para este estudio. Ahora bien, concebir procesos sociales y de circulación de sentido con heterogeneidades no implica necesariamente una dinámica caótica.

“Existen fronteras culturales en el mundo contemporáneo. Sólo que lo que hay de un lado y del otro de una frontera no son entidades homogéneas, uniformes a su interior. Lo que hay de un lado y del otro son marcos distintos de articulación de la heterogeneidad. Por eso, cuando nos preguntarnos cuáles son las fronteras

culturales del mundo contemporáneo, no debemos ir a buscar grupos homogéneos. Debemos buscar grupos, sociedades o movimientos que instituyan una frontera de significación de tal manera que, las heterogeneidades y conflictos, adquieran sentidos diferentes a un lado y otro de esas fronteras. Una configuración cultural es un espacio social en el cual la heterogeneidad y desigualdad son organizadas en una forma de vida, juegos de lenguajes y juegos de alteridad” (Grimson, 2011: 145)

Lo anterior se refleja en los doce equívocos sobre migraciones que plantea Grimson: confundir migraciones con migraciones internacionales; confundir migraciones internacionales con migraciones Sur-Norte; suponer que estamos en la época de las migraciones; suponer que «muchas gente» implica «problemas más grandes»; confundir migraciones con pobreza; creer que la gente «se mueve con su cultura» Identificar migración con diáspora; creer que existen los inmigrantes de segunda generación; creer que mayor tiempo de residencia implica mayor integración social; la confusión entre transnacionalismo y translocalismo; creer que toda situación migratoria plantea un «encuentro entre dos culturas» y finalmente asumir el discurso de que solo los nativos tienen derechos.

La incorporación de los migrantes a una nueva tierra y las conexiones transnacionales con un terruño o con redes dispersas de familiares, compatriotas o personas con las que se comparte una identidad religiosa o étnica, pueden darse al mismo tiempo y reforzarse entre sí (Levitt y Glick Shiller, 2004: 62). El caso de *Cubaneo a la Chilena* es posible observar las transformaciones del proceso de anclamiento de inmigrantes cubanos en Chile y el simultáneo mantenimiento del vínculo con su origen, es aquí que la música y danza como práctica social generadora de múltiples relaciones tiene un rol fundamental para dar sentido a su experiencia cotidiana en el lugar de acogida; son uno de los llamados recursos diaspóricos (Campt, 2002). El concepto de transnacionalidad también considera los procesos de anclaje “negociando significados, valores y formas simbólicas, incluyendo en dicho proceso las culturas del lugar anterior como las del nuevo” (Hannerz, 1996: 27). La música posee un potencial como elemento de conexión entre los sujetos sobre todo para poblaciones diaspóricas dispersas. Como analizan estos autores “en contextos de desplazamientos de población por migración las prácticas musicales se tornan poderosas herramientas para el mantenimiento y afirmación de identidades en contextos de sociedades receptoras desconocidas” (Whiteley, Bennet y Hawkins, 2004: 4). Así es posible vincular el lugar de origen y la sociedad receptora mediante una intrincada red de sonidos musicales (Slobin, 1994).

1.1 Campos sociales transnacionales

Para estudiar el fenómeno social que implica la práctica musical afrocubana en Chile, comenzaremos por definir *campo social* como un conjunto de múltiples redes entrelazadas de relaciones sociales, a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos. Los campos sociales nacionales son aquellos que permanecen dentro de la frontera de los países, mientras que los campos sociales transnacionales conectan a los actores a través

de relaciones directas e indirectas, vía fronteras (Bash y Glick Shiller, 1994). Para esta investigación resulta de gran utilidad el concepto de *campo social transnacional* ya que en ello cabrían los que forman parte y realizan las prácticas musicales afrocubanas en Chile.

Nina Glick Schiller, Peggy Levitt, Sarah Mahler y José Itzigsohn, entre otros, proponen el concepto de “campo social transnacional”; Michael Kearney y sus colegas norteamericanos, como así también Steven Vertovec, utilizan el concepto de ‘comunidad transnacional’; Luis Guarnizo y Patricia Landolt, el de ‘formación transnacional’; Roger Rouse, el de ‘circuito transnacional’ y Ludger Pries y Thomas Faist, el concepto de ‘espacio social transnacional’. Los ‘campos sociales transnacionales’, en cierto sentido, fueron propuestos como unidad de análisis fundacional por los primeros teóricos de la migración transnacional (Glick Schiller et al., 1992; Glick Schiller, 2005). Partiendo de las contribuciones de Pierre Bourdieu y de la Escuela de Manchester, los autores definen ‘campo social’ como el conjunto de múltiples redes entrelazadas de relaciones sociales a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos. Estos campos son multidimensionales y engloban interactividades estructuradas de formas, profundidades y alcances que se diferencian, en la teoría social, por los términos de organización, institución y movimiento social (Levitt y Glick Schiller, 2008: 66-67). Un elemento sustancial en esta visión es el de las relaciones de poder –las relaciones de fuerza que estructuran las localizaciones de los actores– que determinan su papel en el campo medidos por la correlación de fuerzas y la posibilidad de poner en juego ciertos capitales. No obstante, los campos de acción transnacional consideran (a diferencia del desarrollo teórico de Bourdieu o de la Escuela de Manchester) la posibilidad de extenderse a través de las fronteras estatales y romper con la idea del concepto de lo social equiparado al de sociedad como contenedor (Glick Schiller, 2005). De aquí que los límites nacionales no son necesariamente contiguos con los límites de los campos sociales (Khagram y Levitt, 2008: 9; Levitt y Glick Schiller, 2008). Los ‘campos sociales transnacionales’ –definidos como “espacios relacionales” o entramado de redes– son un punto de partida conceptual para el estudio de las relaciones sociales, formaciones y procesos que se constituyen sin proximidad o lugares sin vínculo geográfico (Goldring y Landolt, 2009: 124). Más aún, ellos constituyen un instrumento poderoso que nos permite conceptualizar el conjunto potencial de relaciones sociales que unen a aquellos que migran con aquellos que quedan en sus lugares de origen a partir de una amplia gama de medios de comunicación (Levitt y Glick Schiller, 2008: 286). Esas redes pueden generar vínculos fuertes o débiles que contactan a la gente que carece de conexiones directas con aquellos que reciben influencias indirectas de los flujos de ideas, objetos y remesas colectivas dentro de su campo de relaciones sociales (Levitt, 1998). Para Itzigsohn, Dore, Hernández Medina y Vázquez, el campo social transnacional se construye a partir de la vida cotidiana y de las actividades de los migrantes, las que afectan todos los aspectos de sus vidas, desde las oportunidades económicas, hasta su conducta política y la formación de su identidad individual y grupal (Itzigsohn, Dore Cabral, Hernández Medina y Vázquez 1999: 318). Este ámbito puede ser pensado en términos de un campo de interacciones sociales y de intercambios que trascienden los límites políticos y geográficos de una nación, pasando a constituir un campo relevante de acción y de referencia para un gran número de migrantes. Muchos de los miembros

migrantes de una comunidad transnacional se ven envueltos en intercambios económicos, algunos de ellos establecen lazos políticos, otros experimentan ese espacio transnacional desde lo simbólico como parte de un espacio de significados compartidos (Itzigsohn et. al., 1999). Otro aspecto importante respecto de las prácticas musicales afrocubanas para los cubanos en Chile, es lo que Ivan Nuez llamó “cubanidad de atrezzo” refiriéndose a cubanos profesionales que viven de su cubanía, por ejemplo profesores de danza, animadores, músicos (Nuez, 2000:24). Como se puede observar las prácticas musicales afrocubanas sirven de plataforma laboral para generar redes entre los que desean incorporarse a la cubanía chilena.

Dentro de los estudios transnacionales existe el desarrollo de la noción de *translocalidad*, unidad de análisis de utilidad para este estudio ya que refleja cómo cambia la manera de comprender la localidad urbana referente a las poblaciones migrantes. De una mirada asociada al gueto, se pasa a la de translocalidad. Veremos cómo la noción de gueto que se suele asociar a la migración “En muchos de esos casos, individuos y comunidades enteras entran en guetos, de donde muchas veces nadie se mueve” (Appadurai, 1997:112) se transforma en nuevas concepciones del espacio urbano conformando por ejemplo barrios translocales. En “Soberanía sin territorialidad” Appadurai define el concepto de translocalidad entendido como la producción y reproducción de localidad, donde nexos matrimoniales, laborales, comerciales y de tiempo libre entrelazan poblaciones circulantes con varios tipos de «locales», formando localidades que en un sentido pertenecen a Estados-nación particulares, pero desde otro punto de vista son lo que podríamos denominar translocalidades. Este concepto sirve para la comprensión de las nuevas concepciones de localidad puestas en marcha a través de las prácticas musicales afrocubanas en Chile. Este campo de estudio se caracteriza por ser urbano y asociado al consumo cultural afrolatino. Confluyen en él barrios como Yungay, Santiago centro, y ciertos lugares específicos como Bar Raíces, Maestra Vida, Club 57 en Santiago y en Valparaíso Taller Blanco y Viaje Bar.

1.2 Formas de ser y de pertenecer desde una perspectiva transnacional

En este concepto de *campo social* Levitt y Glick Shiller distinguen entre “formas de ser” y formas de “pertenecer” lo que ayuda a conceptualizar la relación de cubanos con lo afrocubano y la relación de chilenos respecto de ello. Aun si la nacionalidad no es un elemento definitorio para dicha clasificación, existen quienes estuvieron vinculados a las prácticas musicales no de manera deliberada (suelen ser los cubanos, aun así no todos) y los que se acercaron a ello en forma deliberada. “Formas de ser” se refieren a las relaciones y prácticas sociales en las que participan los individuos, más que a las identidades asociadas con sus actividades. Los sujetos pueden estar incorporados a un campo social, pero no reconocerse con un membrete. Tienen la potencialidad de actuar o identificarse en un momento determinado, porque viven dentro del campo social, pero no todos han decidido que así sea. Las “formas de pertenecer” por el contrario refieren a las prácticas que apuntan o actualizan una identidad, que demuestran un contacto consciente con un grupo específico. Las formas de pertenecer combinan la praxis con una conciencia del tipo de identidad que está ligada con cada acción (Levitt y Glick Shiller, 2004). Esta conciencia del tipo de identidad implica que el sujeto puede entrar y salir de dicho campo

social según el contexto vivido, “en lo de pertenecer las personas pueden entrar en el campo (social) si lo desean y cuando lo desean” (Levitt y Glick Shiller, 2004: 12). Es por esto que hablamos aquí de cubaneo a la chilena, pues por un lado es una nueva cubanidad transnacional en que como cultura está en constante recreación; y por otro es una identidad que no es exclusiva y no es contradictoria con muchas otras prácticas con las que el sujeto se identifica. Como menciona Juan Manuel Saldivar, doctor en antropología cuya tesis de doctorado se basó en la santería cubana en Chile y Bolivia, se generan “imaginarios desterritorializados”. Es decir no vinculados a un territorio físico, en este caso las prácticas musicales afro cubanas ya no se refieren a Cuba territorialmente sino que al imaginario de ello. Este imaginario en Chile está asociado a la noción de raíz negra, de afrolatinoamericano, como Mariana León comenta se da forma a la puesta en escena callejera del afroarriqueño a partir de referentes afrobrasileños (batucada) y afrouruguayos (candombe); lo que expresa claramente esta idea, y es posible analizar en qué medida sucede algo similar con la construcción de las prácticas musicales afrocubanas en el Chile contemporáneo.

2. Música como fenómeno social

Abordar la música como práctica social implica ya no solo abocarse al estudio de la producción, circulación y consumo de ella; sino más bien a la creatividad social que pone en práctica. A este respecto el musicólogo Charles Keil, a propósito de la reflexión acerca del surgimiento de las músicas populares urbanas durante el siglo XX, propone hablar de peoples's music (música de grupos) lo que significa en otras palabras atender a las condicionantes de la práctica antes que a los componentes del producto (Keil, 1984). Para ello se plantea aquí un enfoque que pretenda dar cuenta de las prácticas musicales en tanto prácticas sociales incluyendo sus danzas, bailes, contextos, y dinámicas que conlleven a su carácter identitario.

2.1 Práctica musical como fenómeno identitario

Entenderemos prácticas musicales como “Las redes de relaciones que provoca la música; desde los ejecutantes, los músicos, los bailadores y los ritmos hasta los instrumentos, la difusión, la venta y los espacios donde se toca” (López, 2003). Como hipótesis del estudio propuesto por Lara Ivette López se plantea que, en primer lugar, las prácticas musicales populares caribeñas han sido moldeadas por patrones sociohistóricos afines que permiten realizar un estudio del área en un período dado, tales prácticas muestran semejanzas al mismo tiempo que reflejan las diferencias existentes entre las sociedades que conforman la región. En segundo lugar, durante el período seleccionado, acontecen cambios económicos y políticos tanto en el ámbito mundial como regional que se ven reflejados en el desarrollo y en las transformaciones de esas prácticas musicales, lo cual lleva a pensar que éstas ayudan a comprender con mayor profundidad (y desde otra perspectiva) los procesos históricos, económicos y sociales que se han dado en la región a lo largo del siglo XX. Además registran los procesos de conformación de estado-nación e identidad nacional, de la modernización, de la industrialización y, ahora de la “globalización”.

“No tan solo la realidad es leída, sino que también es bailada, cantada y ejecutada. Por esta razón me baso en la forma en que la música dialoga, reacciona y refleja

algunos procesos sociales, políticos e históricos. No hay que olvidar que las prácticas musicales surgen, responden y se transforman en un acto dinámico del individuo en una colectividad” (López, 2003:11)

En esta misma línea Sara Revilla Gutiez plantea el concepto de “Fenómeno musical” entendiendo por ello: “un objeto de análisis musical multidimensional en el que se tienen en cuenta, según las perspectivas de estudio, los emisores, los intérpretes, los creadores, los oyentes o receptores, el código sonoro, el código escrito, el lugar de ejecución o audición, los sistemas conceptuales remanentes en el contexto cultural de génesis, las estructuras cognitivas subyacentes” (Revilla, 2013). Como plantea la autora un análisis multidimensional de la música implica ir más allá del estudio de lo que, en su acepción más popular, es simplemente algo que suena. Es necesario poner atención a los diferentes aspectos que hacen que la música sea música. Hablamos, por ejemplo, de tener en cuenta perspectivas como la del intérprete, la del oyente, la del contexto de la puesta en práctica, la del canal de transmisión (radio, televisión, Internet, etc.), la del momento de la escucha, la de la recepción (Revilla, 2013).

Desde la Antropología y la Sociología, la música ha sido explicada como elemento socializador, artefacto simbólico, pieza clave del ritual, y como mecanismo de transmisión de códigos, estructuras y valores (Bourdieu, 2006; Hann, 2003; Turner, 1983; Hopkins, 1977; Durkheim, 1968; Lévi-Strauss, 1955). No obstante, son muy pocos los estudios que tratan las particularidades estructurales pertinentes de cada lenguaje musical. En el caso de la música afro-latina en Chile, sería difícil su estudio sin un conocimiento acabado de la práctica musical específica. Hablar de música involucra, en la mayoría de los casos, la necesidad de hablar de gustos, afinidades, emotividad, afectos. Cualquier persona, sea músico o no, tiene una opinión respecto a la música, aun que ésta sea que no sabe de eso, y posee un criterio sobre el que se forma su gusto musical o ausencia de él. Podemos asegurar, sin caer en exageraciones, que cualquiera es consumidor de algún tipo de música, voluntaria o involuntariamente (Revilla, 2013).

Gran parte de los motivos que pueden intervenir en la elección de un tipo de música, las encontramos en los discursos y significaciones sociales atribuidas y no exclusivamente en las características formales de la música en sí. En este fenómeno se conjugan, pues, el gusto personal, la adscripción a un imaginario social y la identificación con una colectividad. Según Revilla nuestro principal reto como investigadores es acotar y definir qué vamos a entender por música y por qué es interesante estudiar su dimensión social.

Según estos estudios la música, en tanto sonido, posee una serie de características estructurales y físicoacústicas que estimula a aquél que la recibe, independientemente de quién sea, en qué momento esté y en dónde esté. Dos de esas características, el carácter temporal efímero (la música no “es” sino “pasa”) y la no-referencialidad (no representa nada perceptible de la realidad) (Cruces, 1999; Tarasti, 2002), comportan una serie de procesos sensoriales y cognoscitivos que determinan el acto de la escucha.

Se podría decir que escuchar música implica el funcionamiento simultáneo de casi todas las regiones neuronales del cerebro como la memoria, el lenguaje, la región sensitiva, la

organizativa (Levitin, 2006: 94-95). Dado que el estímulo sonoro induce la puesta en marcha, además, de otros mecanismos de decodificación que establecen de forma necesaria correspondencias entre lo audible y lo entendible. Por eso, “el acto de la escucha conlleva la creación de patrones y vínculos de correlación entre lo que se está percibiendo y un referente físico-temporal que puede ser tanto el momento, el lugar o la emoción que el propio acto desencadena” (Revilla, 2013: 205). No hay que conocer necesariamente los códigos y las estructuras de un lenguaje musical (tonos, escalas, acordes, tempo, melodía, armonía), para poder escuchar y sentirse afectado por una composición. La música es un proceso temporal que implica un desarrollo y una sucesión de sonidos, los cuales se estructuran según un argumento compositivo (designado por los códigos musicales de la propia cultura). En el caso de la tradición musical occidental, las diversas técnicas compositivas desarrolladas a lo largo de la historia parten de una jerarquización y organización de los sonidos la cual, a su vez, conlleva un desarrollo minucioso y exhaustivo de reglas sobre la posibilidad de clasificar, combinar y agrupar los sonidos. Dichas clasificaciones y combinaciones se estructuran en función de las características acústicas y de la dimensión retórica de lo audible, relacionándose así con sensaciones y tramas argumentales de tensión, relajación, desarrollo, conclusión según la concatenación de los elementos sonoros que se lleve a cabo (Revilla, 2013). Esto es relevante para el estudio ya que el practicar sonoridades que vienen de otras culturas como la cubana pone en marcha mecanismos particulares de interpretación y su carácter foráneo no impide por ello que el sujeto se vea afectado o conmovido por dichos ritmos.

El campo de la identidad constituye una oportunidad privilegiada para mostrar las ventajas del tipo de análisis que se propone en este estudio como en el de Revilla. Más allá de las características estructurales de la música y de los procesos neurológicos y cognitivos que implica su escucha, aludiremos a la importancia del universo simbólico e ideológico que envuelve todo fenómeno musical. La música no es simplemente el código que se utiliza para clasificarla y escribirla sino el conjunto de significados que les atribuyen sus oyentes o practicantes. Ya sea por una intencionalidad explícita del autor o compositor, o por la serie de usos posteriores, el proceso de audición o recepción está condicionado tanto por el contexto de creación como por sus aplicaciones (Revilla, 2013). Un ejemplo paradigmático de ello son los himnos nacionales, creados ex profeso para representar la idea de una nación (Bohlman, 2004). Un ejemplo de disociación entre el contexto de creación y los usos, lo encontramos en la mayoría de música clásica de tradición occidental, la cual ha pasado a ser considerada parte de un conjunto canónico, cuya clasificación y estatus dependen de las características técnicas y formales de cada una de las composiciones, según la corriente estética en cuestión. Escuchamos misas de Bach, de Mozart, o de Beethoven, de un modo totalmente místico y contemplativo, como si fueran piezas de museo inmutables en el tiempo, creadas en momentos “mágicos” de inspiración. Sin embargo pierde relevancia si somos religiosos o de si creemos en el mensaje y funcionalidad litúrgicos que contienen dichas composiciones. Dejamos de lado el hecho de que esa música es para iglesia pues hasta hace poco más de dos siglos, era algo que se creaba por encargo y le atribuimos una dimensión de significación diferente a la que ese tipo de música tenía en su origen (Kroier, 2012). Lo mismo acontece a la rumba en Chile pues es representativa de una cultura permeada por la religión de la

Santería yoruba y sus contenidos están asociados sin embargo en Chile se reinterpreta su contenido.

La demarcación mutua de similitudes y diferencias mediante fronteras y límites en base a los que se incluyen o se excluyen artefactos socio-culturales (Barth, 1969; Brubaker, 2002, 2004) es parte del proceso de adscripciones, afiliaciones y adopciones de estilos de música concretos, por parte de colectivos e individuos, forman parte del proceso de construcción de las identidades. En las sociedades contemporáneas, la música funciona como marcador e indicador del gusto y, por consiguiente, opera también como indicador de clase o grupo social (Bourdieu, 2006). Es decir, sentirse identificado con un tipo de música determinado significa que, como mínimo, se comparte el gusto por su estética sonora (por como suena), o por los espacios físicos y mediáticos que ocupa (salas de conciertos, clubs, bares, emisoras de radio, canales de televisión, lugares virtuales en la red, etc.) y/o por las ideologías implícitas asociadas (reivindicación política, clase social, nivel cultural, etnicidad, sexualidad, género, generación, etc). Por ejemplo, la música clásica aporta a sus consumidores un valor distintivo entendido en términos de calidad, posición social y nivel cultural. El acceso a la misma es más selectivo puesto que los canales mediáticos que se dedican a su difusión son limitados. Se valora su consumo en salas de concierto debidamente acondicionadas, en las que la audiencia debe seguir un protocolo estricto de comportamiento (Revilla, 2013). Por otro lado la música afrolatina se asocia a clases sociales populares y el protocolo de comportamiento va asociado al goce, ritmo y coquetería al igual que sus vestimentas como veremos más adelante.

Todo tipo de música llega a los oyentes permeada de connotaciones ideológicas, sociales y culturales. “La música tiene un gran poder epistémico: marca contextos, épocas, culturas, generaciones, clase, etnicidad, etc entendida en términos de los códigos culturales de su contexto” (Martí, 2013: 11). En relación a la identidad, es necesario comprender el rol que juega la música en este proceso. “Si entendemos la música como uno de los elementos o productos de la sociedad que se utilizan (interpretan, difunden, comparten) de una forma u otra para apoyar una imagen o constructo identitario y, al mismo tiempo, somos capaces de ver qué procesos y mecanismos se ponen en práctica para conseguirlo, podremos entender qué factores intervienen en la conformación de lo que podríamos llamar “eticidades musicales” (Revilla, 2013:210).

Los procesos de construcción de la identidad son de carácter relacional, tanto a nivel individual como colectivo, estableciéndose así límites y fronteras entre ámbitos determinados. Teniendo en cuenta que toda construcción de identidad implica la reproducción social de diferencias clasificatorias entre categorías de personas (Eriksen, 1991: 264), podemos decir también que es un mecanismo de organización grupal y social que el individuo pone en juego para adscribirse a un grupo, es decir, sentirse perteneciente a él y, al mismo tiempo, diferenciarse del ‘otro’. Los indicadores que nos pueden ayudar a perfilar esos límites de distinción pueden ser “señales o signos claros y manifiestos – los rasgos diacríticos que la gente busca y exhibe para mostrar su identidad (ropa, idioma, hogar, estilo de vida)”, u “orientaciones de valores básicos: los estándares

de moralidad y excelencia por los que las representaciones de esa identidad son juzgadas” (Barth, 1969: 14).

En este proceso de construcción identitaria, la música tendría su función como ‘signo distintivo’ (Bourdieu, 2006: 477). Las prácticas musicales, junto con el gusto y los hábitos de consumo de las mismas, actúan como definidores y generadores de identidad y, por consiguiente, también entrarán a formar parte de los parámetros identitarios que pugnan por afiliarse o diferenciarse respecto al resto. Tal como otros productos culturales, cuya consideración social se construye en torno a su valor artístico, la música participa en la demarcación identitaria como generadora de gustos y etiquetas de posición social. A través del consumo de la misma (de los diferentes estilos, en cada contexto), el individuo o colectivo se identifica con una parte o con la totalidad del universo simbólico y semántico del objeto musical (Revilla, 2013). Una vez tratado el carácter identitario de la práctica musical, pasaremos a ver como se relaciona esto con la creatividad social e imaginario.

2.2 Creatividad social e imaginario

Basándonos en esta definición entenderemos la rumba como una práctica musical en que se desarrolla la creatividad social en el marco de su imaginario. Tanto “creatividad social” como “imaginario” son conceptos acuñados por Lizcano. El autor plantea que el imaginario sería el tejido magmático del cual están hechos todos los meros datos, sería imposible de definir pues “es la fuente de las definiciones” (Lizcano, 2006: 51). El imaginario entonces delimita las posibilidades de la creatividad social respecto de los procesos identitarios.

“Por un lado, el término imaginario hace referencia evidente a ‘imagen’ e ‘imaginación’. Y, ciertamente, todos los estudiosos coinciden en señalar a las imágenes como los principales -cuando no exclusivos- habitantes de ese mundo (o pre-mundo) de lo imaginario. No es menos cierto que es contra las imágenes y su oscuro arraigo en el imaginario popular contra lo que han luchado los distintos intelectualismos ilustrados, desde el islámico o el protestante hasta el cartesiano o el de la ciencia actual. Pero tampoco es menos cierto que también esos movimientos iconoclastas son fuertemente deudores, en el caso europeo, de un imaginario que privilegia la visión y su producto (la imagen) hasta degradar, cuando no aniquilar, el valor de cualquiera de los otros llamados cinco sentidos: oído, olfato, gusto y tacto. De hecho, las reiteradas cruzadas racionalistas contra el imaginario se han llevado a cabo, paradójicamente, en nombre de imágenes, en nombre de esas imágenes abstractas y depuradas de connotaciones sensibles que son las ‘ideas’ (no olvidemos que también éstas provienen del verbo griego êidon, ‘yo vi’). El imaginario, pues, no puede estar poblado sólo de imágenes. Incluso, como veíamos antes, debe situarse un paso antes de éstas, pues de él emana tanto la posibilidad de construir cierto tipo de imágenes como la imposibilidad de construir otras.” (Lizcano, 2006:57)

El concepto de imaginario es desarrollado por Lizcano en los seis postulados fundamentales del libro “Metáforas que nos piensan”. Como punto inicial lo presenta como

algo que excede cuanto de él pueda decirse pues es a partir de él que surge todo lo dicho, lo que explica la imposibilidad lógica de su definición. Pues sólo se puede aludir a él por referencias indirectas, especialmente metáforas y analogías. A pesar de su carácter escurridizo, ese torbellino imaginario está generando permanentemente formas determinadas, precipitando en identidades, con-formando así el mundo en que cada colectividad humana se desarrolla (Lizcano, 2006).

Un precedente en esta línea de comprensión del imaginario es la de Castoriadis quién lo plantea en el léxico de lo geológico. El imaginario estaría integrado por 'magmas', como pueden ser el magma de todos los recuerdos y representaciones que puede evocar una persona o el magma de todas las significaciones que se pueden expresar en una lengua determinada. A su modo de actividad se ha referido como 'ebullición', 'manantial', 'torrente', 'raíz común' o 'agitación subterránea'. En cualquier caso, "lo imaginario es antes actividad que acto, verbo que sustantivo, potencia que dominio, presencia que representación, calor que frío, antes líquido o gas que sólido o solidificado" (Lizcano, 2006: 54).

Otro referente de esta concepción de imaginario mencionado por Lizcano es Nietzsche, quién entendía que la realidad, lo que cada grupo humano entiende por realidad, está constituida por ilusiones que se ha olvidado que lo son, por metáforas que, con el uso reiterado y compartido, se han reificado y se han vuelto "las cosas tal y como son". Es por esto que el estudio de las metáforas comunes a una colectividad sea una manera privilegiada de acceder al conocimiento de su constitución imaginaria. Lo imaginario alimenta así esa tensión entre la capacidad instituyente que tiene toda colectividad y la precipitación de esa capacidad en sus formas instituidas, congeladas. "Esa doble dimensión, instituyente e instituida, de toda formación colectiva, es el segundo postulado en tanto asegura, tanto la capacidad autoorganizativa del común como su posibilidad de permanencia, tanto su capacidad para crear formas nuevas como su disposición para recrearse en sí misma y afirmarse en lo que es" (Lizcano, 2006: 55).

El tercer postulado refiere a la tensión entre dos direcciones opuestas. Por un lado el anhelo de cambio, de autoinstitución social y significaciones nuevas lo que en sus palabras llamó el deseo de utopía. Y por otro el conjunto de creencias consolidadas, de prejuicios, de significados instituidos, de tradiciones y hábitos comunes, sin los que no es posible forma alguna de vida común. Aquí reside la capacidad creativa que surge en el seno de las formas tradicionales de vida.

El cuarto postulado reside volviendo a Castoriadis en que el imaginario es "denso por todas partes" (Lizcano, 2006:56). Esto quiere decir, que permanece inexorablemente unido a cualquiera de sus emergencias y puede, por tanto, rastrear en cualquiera de sus formas instituidas. Cada dato, cada hecho, cada concepto, nunca es un 'mero dato', un 'hecho desnudo', un 'concepto puro' pues está investido de las significaciones imaginarias que lo han hecho. Entonces in-corpora en su propio cuerpo los presupuestos desde los que ha sido concebido, está revestido del tejido magmático cuyo flujo ha quedado en él adherido. Lo imaginario, entonces, no está sólo allí donde se le suele suponer, en los mitos y los símbolos, en las utopías colectivas y en las fantasías de cada

uno. Está también en el seno mismo de la llamada racionalidad, precisamente ahí es donde encuentra su mejor refugio. “Acaso esa racionalidad de la que las sociedades modernas se sienten tan orgullosas no sea sino la elaborada coraza con que esas sociedades revisten ciertos productos de su imaginario para mejor protegerlos, al modo en que los llamados primitivos hacen también con sus tabúes y sus fetiches” (Lizcano 2006:57).

En quinto lugar, al mismo tiempo que el imaginario es el lugar de la creatividad social, es el lugar de los límites y fronteras dentro de los cuales cada colectividad despliega su imaginación, reflexión y prácticas.

“Matriz de la que se alimentan los sentidos, el pensamiento y el comportamiento, él acota lo que, en cada caso, puede verse y lo que no puede verse, lo que puede pensarse y lo que no puede pensarse, lo que puede hacerse y lo que no puede hacerse, lo que es un hecho y lo que no es un hecho, lo que es posible y lo que es imposible. Así, el imaginario es el lugar del pre-juicio, en el sentido literal del término. El lugar donde anidan aquellas configuraciones que son previas a los juicios y sin las cuales sería imposible emitir afirmación ni negación alguna. Y el prejuicio no puede pensarse porque es precisamente aquello que nos permite ponernos a pensar. Es el lugar de las creencias; creencias que no son las que uno tiene, sino las que le tienen a uno.” (Lizcano, 2006: 57-58)

El sexto apunte refiere a las implicancias de este imaginario ya que es allí donde se legitiman unos grupos o acciones y se deslegitiman otros, es ahí donde ocurren los diversos modos de heteronomía y alienación. Como ya plantea Etienne de La Boétie en su “Tratado de la servidumbre voluntaria”, ningún sistema de dominación se mantendría sin un fuerte grado de identificación de los dominados con quienes les dominan. Y esa identificación en la que se legitima el dominio se logra siempre en el campo de batalla del imaginario. Dada la indeterminación de la realidad, y en particular de la realidad social, más que su constitución por un imaginario concreto, el secreto de la dominación recae en colonizar el imaginario del otro imponiéndole el mundo de uno como el único posible (Lizcano, 2006).

Lizcano a diferencia de los referentes mencionados (Castoriadis y Nietzsche) pone también atención en la manera en que se alude al imaginario. Propone la necesidad de aludir a ello mediante trasposiciones metafóricas prestadas, no del mundo que llamamos natural, sino de la misma experiencia social. “Hablar de su actividad como murmullo, susurro, rumor o cháchara o bien como algarabía, clamor, alboroto o vocerío, según queramos destacar unos u otros volúmenes y tonos de las múltiples voces simultáneas que lo habitan, puede contribuir a desnaturalizarlo y a restituir así la autonomía de lo social” (Lizcano, 2006:58). Finalmente es importante destacar que el imaginario caracterizado aquí no es más que una herramienta de análisis; pues tal como los tipos ideales weberianos, el imaginario sólo está en la mente de quien lo postula. En otras palabras la realidad del imaginario es imaginaria, como no podría ser de otra forma.

Esto se relaciona con el cubaneo a la chilena en la medida que se busca conocer el imaginario que opera en su construcción identitaria, y como se postula aquí, esto se puede hacer sólo indirectamente, por lo que se hace a través de prácticas musicales. Se busca poner el foco no sólo en las formas concretas con las que, desde el imaginario, esta colectividad se da forma a sí misma, sino también a los modos en que la colectividad o grupo inyecta sus significaciones en el imaginario y es percibida por los otros.

3. Miradas frente a la migración afrocaribeña

3.1 Estereotipos de racialización/sexualización

Para describir las prácticas musicales afrocubanas y la concepción de migración afrodescendiente que se genera a partir de ello, es que abordaremos las nociones que vehicula esta nueva concepción de la migración. Veremos cómo nociones de la migración afro marcadas por “prácticas cotidianas de racialización/sexualización” (Tijoux; 2014) se transforman mediante el “cubaneo a la chilena” en concepciones de la migración afro cargándose de otro contenido. Este contenido se relaciona con la valoración positiva del ritmo y las expresiones asociadas a dicha migración cuya interpretación se manifiesta en el contexto urbano chileno actual abordando contenidos referentes al género.

La construcción identitaria está a la base de los estereotipos y significados sobre la alteridad asociada a la discriminación. El sí mismo se funda en relación a otro. Que en este caso es atravesado por la diferenciación en base a relatos históricos que son invocados al contexto actual. Es decir que la concepción del “otro” inmigrante “negro”, al igual que los significados que dan forma al estereotipo reside en un relato histórico de Latinoamérica colonizada, racista y patriarcal. La alteridad inmigrante es objeto entonces de relaciones de poder históricos.

Los procesos y significados de la negritud hallados en la investigación de Belliard dan cuenta de la primacía del cuerpo “negro” como contenedores de capitales culturales y simbólicos. Como se mencionó anteriormente el discurso generalizado de que “no hay negros en Chile” se naturaliza y la cotidianidad del racismo se enquistaba en las instituciones y en los medios de comunicación (Van Dijk, 2007). Sin embargo las acciones y discursos que diferencian a los “negros malos” de los “negros buenos”(Belliard, 2015) a partir de marcas físicas (negritud más o menos visible, forma del cuerpo, musculatura cuidada, altura, dimensiones sexuales) y marcas culturales generalizadas, naturalizadas y objetivadas en atributos negativos (ladrones, narcotraficantes, prostitutas, agresivos, machistas, promiscuos, peligrosas) o positivos (buena educación, calma, respeto, ponderación, puntualidad, mesura) develan el racismo cotidiano que es prueba de la presencia negra en nuestro imaginario. La proximidad del inmigrante atrae por su exotismo siempre y cuando no contamine, infecte o amenace. Esto se acerca a la noción de Simmel del extranjero propuesta anteriormente quién señala que frente al extranjero “la distancia es tan genérica como la cercanía” (Simmel, 2012). La imposibilidad del encuentro entre blancos y negros tiene sus bases en el concepto acuñado por Huntington (2005) del “choque de civilizaciones”

Más allá de dar cuenta de una sexualización marcada de los cuerpos “negros” (Tijoux, 2011) se busca aquí conocer la estructuración de ese sí mismo de un grupo de chilenos que realizan la rumba. Y para la comprensión del sí mismo es necesario adentrarse en el cómo se construye al “otro”. Aún si la UNESCO declara que la “raza no existe” ésta sigue presente anclada en la clase y a la nación. En estos días la “raza” se ha vuelto vocablo común, posicionándose nuevamente como un término fisiognómico que busca integrar al mismo tiempo los rasgos biológicos, religiosos, culturales, sociales y económicos con el propósito de reducir al Otro a una identidad colectiva cercada por la xenofobia (Boetsch, 2008).

En este contexto la noción de género toma especial relevancia ya que pone en cuestión el ser hombre/mujer desnaturalizando su significado. El feminismo como movimiento social hace uso de esta noción tanto en su utilización teórica, epistemológica y política, pues las desigualdades entre los sexos residirían en lo social permitiendo la comprensión de la sociedad desde el punto de vista de las construcciones sociales culturalmente situadas en la diferencia biológica. Curiel en “Género, raza y sexualidad, debates contemporáneos” se propone explicar la genealogía de estos conceptos en el marco del pensamiento social y relacionarlos ya que estas tres categorías se nos presentan articuladas en la realidad con efectos materiales haciéndose concretas para producir opresiones, subordinaciones y exclusiones. Entender su interrelación nos da herramientas para eliminar estas opresiones (Curiel, 2007).

Siendo el género un concepto estrechamente vinculado a lo social, Judith Butler en “El género en disputa” (1990) propone que la distinción entre lo biológico y cultural no tendría sentido pues no existe una sustancia biológica pre-discursiva que sea ontológica al sujeto, sino que todo se hace ser, es un proceso tal como la corporalización o la racialización en Fassin (2009). En este sentido el sexo es género, la naturaleza es cultura, pues los cuerpos están siendo contantemente contruidos, producidos socioculturalmente. Esto abre camino a cuestionarse sobre las normas reguladoras del género a las cuales la autora hace alusión. Estas son principalmente dos, que en realidad se configuran mutuamente: binarismo hombre/mujer y heterosexualidad obligatoria. La primera de ellas se refiere a la lógica que distingue entre sólo dos géneros, y por lo tanto sólo dos cuerpos posibles. La segunda se refiere a la norma que hace de un sexo el objeto de deseo de su opuesto, posibilitando una congruencia entre sexo, género y deseo, que es justamente lo que permite la reproducción del binarismo masculino/femenino u hombre/mujer.

De aquí se desprende la idea de performatividad desarrollada por la autora ya que al no existir un ser pre-discursivo, este se hace ser al encarnarse en un cuerpo -racializarse o sexualizarse-. De esa forma el discurso produce los efectos que nombra. Es la repetición lo que hace un cuerpo socialmente inteligible (dentro del marco binario) a la vez que define aquello que no lo es. De esta forma, para la autora la subversión del binarismo y de la heterosexualidad obligatoria no pasa por crear nuevas configuraciones sino por hacer socialmente inteligibles aquellas que están excluidas de los sistemas regulatorios, las identificaciones “abyectas” (Belliard, 2015). Estos cuerpos que “no importan”. Butler, en la obra “Cuerpos que importan” (1993), pregunta por lo abyecto: ¿Cuáles y cómo son los

cuerpos que no importan? ¿Cómo se construye la línea divisoria que separa a los sujetos que importan en la sociedad de los rechazados? De esta forma, la autora entra en lo que es quizás el núcleo de su pensamiento. Para la autora no hay sujeto sin que obre el ejercicio de un poder, de una normativa prohibitiva: “El sujeto se constituye a través de una fuerza de exclusión y abyección” (Butler, 1993:20). La otredad negra cubana es discutida por los chilenos participantes de la práctica musical como una propuesta de comprensión social del género. Igualmente binaria (masculino/femenino) pero dotando de otros contenidos a cada género.

Estos postulados tienen como precedente las investigaciones de Gayle Rubin, quien a mediados de los ochenta, fue una de las pioneras en utilizar la categoría de género para construir marcos analíticos de la realidad social formulando su teoría sobre la jerarquía sexual, entre otras cosas postula que existen sexualidades mejor vitas que otras. Para ello, construyó su concepto de sistema sexo-género, el cual define como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana” (Rubin, 1986:36). Además, fue necesario que la autora distinguiera género de sexualidad, pues Rubin se propone generar una teoría radical del sexo, para lo cual categoriza los que para ella son los seis rasgos principales del pensamiento sexual: esencialismo sexual, es decir la naturalización del acto sexual como una práctica trans-histórica; negatividad sexual, entendida como la idea de que el sexo es peligroso e ilícito; falacia de la escala extraviada, la idea de que el sexo tiene un alto potencial de destrucción del tejido social; valoración jerárquica de los actos sexuales; dominio del peligro sexual, la reproducción de los límites entre el sexo bueno y el malo; y, por último, creencia en una única sexualidad legítima.

Si bien existen numerosos pensadores que abordan esta temática los planteamientos de Abarca (2000) siguen esta línea al oponerse al pensamiento esencialista que naturaliza la sexualidad como una capacidad primaria del cuerpo que es pre-discursiva. El autor señala respecto al deseo, que la sexualidad, como capacidad del cuerpo y de la subjetividad, sólo adquiere significado en las relaciones sociales, y así, los significados atribuidos se organizan socialmente y se sostienen por diversos lenguajes que establecen fronteras y recorridos de actuación. De esta manera, se establecen “restricciones de quién y restricciones de cómo” y cada sistema social constituye sus propias normas de deseo. Otros criterios de inclusión/exclusión, como son la clase y raza, por ejemplo, se anudan en las restricciones de lo que nos demuestra el complejo entramado social en el que se ubica la sexualidad (Belliard, 2015). Es posible ver entonces, cómo mediante la enseñanza de la rumba y su ejercicio se constituyen en relación al deseo significados en las relaciones sociales y se organizan socialmente los significados atribuidos. El trabajo de campo mostró que la idea del “vacunao” conlleva a actitudes vehiculadas por la rumba (tanto por músicos como bailarines) en que cada identidad de género está delineada.

3.2 Relevancia de la noción de cuerpo y ritmo

Una de las nociones que dan contenido a esta nueva visión y experiencia de la migración es la noción de primacía de ritmo y su vínculo con la vida. Si vamos a hablar de prácticas musicales afrocubanas no se puede dejar de lado la noción de ritmo y su relevancia

respecto al movimiento del cuerpo, que es en definitiva una de sus características más representativas. Existen propuestas teóricas que entienden el sentido vital del concepto de ritmo debido tanto a su presencia en todos los organismos vivos como a su cualidad cohesora de la experiencia humana. “Ritmo es la expresión de la vida en nuestro sistema corporal...Un conjunto de ladrillos no es un edificio, así como un grupo de neuronas no constituyen un cerebro. Cuando un grupo de unidades idénticas actúan juntas les sucede algo de nivel superior en el sentido de que surge una nueva cualidad que no existía en unidades aisladas” (Leonardo Riveiro, 2006:26). El ritmo sería según Riveiro la cualidad cohesora de las unidades del cuerpo humano. Otros autores defienden la primacía de la noción de ritmo basándose en la propiedad rítmica del cuerpo humano (Fraisie, 1974). Bajo esta lógica Brian Montalvo, cubano bailarín cantante y profesor de rumba habla metafóricamente de la relación entre el cuerpo y la rumba: “el corazón es la clave, espina dorsal es el catá, los pies son las tumbas, de las caderas son sabrosura, y los hombros van al shekere”. Estas metáforas tienen su razón de ser en la medida que efectivamente esos instrumentos marcan el movimiento o apelan a esas partes del cuerpo humano, pues como menciona son las tumbadoras las que marcan el ritmo de los pies. Danza y música están fuertemente entrelazadas, pues una está dedicada a la otra.

Partimos de este punto ya que las percusiones que tanto caracterizan los ritmos afro latinoamericanos y sobre todo lo afrocubano cuya complejidad rítmica destaca entre dicha gama, son uno de los rasgos que mejor definen su práctica musical. Entendiendo de manera amplia la relación entre ritmo y cuerpo resulta una interesante área de estudio lo que estas prácticas musicales generan en el contexto urbano chileno, y como se construyen a partir de ello. Resulta necesario entonces tener en cuenta para ese análisis la historia de cómo se ha entendido el cuerpo, la sexualidad y el género en Chile por un lado y en Cuba por el otro para lograr comprender la síntesis que genera la presencia de lo afrocubano en el Chile contemporáneo. Si bien lo mencionado anteriormente excede las pretensiones de este estudio es relevante mencionar que la rumba involucra construcción de géneros, cuerpo y movimiento como veremos en el análisis.

II. Marco metodológico

1. Tipo de Investigación y enfoque metodológico

Esta investigación es de tipo cualitativo y de enfoque etnográfico. La investigación cualitativa es inductiva, holística y no reduce el fenómeno a variables. Es comprensiva pues considera la importancia de los significados que surgen de la interacción, y orientan la acción humana siguiendo para ello un diseño de investigación flexible (Taylor y Bogdan, 1986: 20). Lo cualitativo entiende la realidad social como hecha de significados compartidos de manera intersubjetiva; rehúye la ilusión objetivista y el atomismo procedimental, pues asume la implicación social del investigador (Jiménez-Domínguez, 2000). Por lo tanto, parte del supuesto que el objeto ya contiene dentro de sí un mundo de significados y textos, y que es precisamente ese mundo ya formado el que se busca desplegar y reproducir de manera comprensiva en la investigación. Precisamente el tipo cualitativo se presenta en la investigación social asociada a la búsqueda de las dimensiones simbólicas y motivacionales de los sujetos investigados. La noción de lo cualitativo se presenta así asociada a la noción de “profundidad” o de análisis intensivo antes que extensivo para develar la riqueza simbólica de la realidad social que se ve “desbordada, por todas partes, por la 'abundancia del significado' y la proliferación de los significantes de 'objetos simbólicos' tan genéricos y multidimensionales” (Canales, 2006).

Como enfoque la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales” (Guber, 2001). La especificidad de este enfoque corresponde, según Walter Runciman (1983), al elemento distintivo de las ciencias sociales: la descripción. Estas ciencias observan tres niveles de comprensión: el nivel primario o “reporte” es lo que se informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación” o comprensión secundaria alude a sus causas (el “por qué”); y la “descripción” o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió para sus agentes (el “cómo es” para ellos). En este tipo de descripción/interpretación, adoptar un enfoque etnográfico es elaborar una representación coherente de lo que piensan y dicen los sujetos, de modo que esa “descripción” no es ni el mundo de los sujetos, ni cómo es el mundo para ellos, sino una conclusión interpretativa que elabora el investigador (Jacohson, 1991:4-7). Pero a diferencia de otros informes, esa conclusión proviene de la articulación entre la elaboración teórica del investigador y su contacto prolongado con los sujetos estudiados. En suma, una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la “realidad de la acción humana” (Jacohson, 1991:3). Frente a este objeto de estudio, que se inserta tanto en la antropología de la migración como de la música, se presentaron dificultades que obligaron a la toma de decisiones metodológicas, esto es relevante en la medida que el estudio se orientó a buscar una nueva perspectiva que aludiera a ambos campos pero no se agotara en las discusiones propias de cada ámbito.

Algunas consideraciones teórico-metodológicas

El acercamiento al campo etnográfico se dio en este caso de manera progresiva desde el año 2014 mediante prácticas de danza y música. Esto ya que el objeto de estudio se articula de esa manera, derivando un ritmo en otro, esto explica que mi llegada a los ritmos afrocubano se dio mediante a la participación de un taller de afroperuano en plaza Yungay. Primero se comenzó por tomar ciertos talleres relacionados con variados ritmos afrolatinos: afromandingue, afroperuano, afrobrasileño y afrocubano en las ciudades de Valparaíso y Santiago. Luego al realizar viajes a Perú Brasil Uruguay y Cuba pude observar como las prácticas relacionadas con la afrodescendencia se realizaban y reinterpretaban en Chile en estos años. Durante el 2015 participé de un grupo de estudio de música y danzas afrocubanas y afrobrasileñas llamado Rumkila en donde se enlazaba música y danza como es propio de estas prácticas. Estudiamos con profesores como Yacsa Quintana y Greco Acuña. A finales del año 2015 Aimet Campos (perteneciente a una familia Campos, afrodescendientes conocidos por desarrollar ritmos afroperuanos en el Guayabo, provincia de Chíncha, Perú) realizó un seminario de danza en plaza Yungay al cual asistí. Allí conocí a A, bailarín cubano con quien se formó la agrupación Aserekó de la que fui parte y que desarrolla ritmos afrocubanos en Santiago de Chile. Este proceso de acercamiento a la práctica musical estuvo siempre vinculado a espacios como plaza Yungay, plaza Bogotá, y Parque Forestal. Fue en ese contexto que nos acercamos con quienes serían los “sujetos de estudio” y de dónde surgieron las entrevistas y trabajo de campo. El trabajo de campo ha sido realizado desde entonces tres veces por semana en ensayos de agrupaciones, lugares de ocio y espacios de seminarios relacionados a la danza y música afrocubana.

2. Técnicas y herramientas de investigación

a) Observación participante

Influidos por los autores recién mencionados, utilizamos como dispositivo de observación la observación participante. Mediante este dispositivo de investigación se abordarán las diversas dimensiones del campo social estudiado, tanto sus espacios de ocio, ensayo, y clases que involucran música, danza y relaciones sociales. La participación supone desempeñar ciertos roles locales lo cual entrafña, como decíamos, la tensión estructurante del trabajo de campo etnográfico entre hacer y conocer, participar y observar, mantener la distancia e involucrarse. Este desempeño de roles locales conlleva un esfuerzo del investigador por integrarse a una lógica que no le es propia (Guber, 2001). Lo que se busca, es tener una experiencia directa del mundo social (Taylor y Bogdan, 1986: 102), como también llegar a cierta mimetización dentro del contexto social para así hallar y redescubrir desde adentro las dinámicas sociales. Como plantean Taylor y Bogdan (1986) en la observación participante el análisis de los datos es una acción en proceso continuo. En este estudio específicamente se visitarán tres tipos de espacios en donde se realiza la

práctica musical por ende los campos de observación se organizaron de la siguiente forma:

Campo 1 (C1): Espacios de ensayo de agrupaciones de rumba cubana enfocados en la agrupación Aserekó

Campo 2 (C2): Espacios de ocio relacionados con el cubaneo a la chilena: públicos (en bares, discoteques) y privados (en casas)

Campo 3 (C3): Espacios de clases y seminarios asociados al complejo de rumba cubana

La pauta de observación se construyó tomando en cuenta los siguientes elementos:

- a) Descripción del espacio
- b) Resumen de la escena y contexto de observación
- c) Cuaderno de campo, descripción física y relacional
- d) Descripción de sensaciones, interpretaciones y nuevas preguntas

Las observaciones se registraron a modo de cuaderno de campo, en estas notas de campo se anotaron los elementos anteriormente descritos, entre otros, lo cual posteriormente es clasificado en las fichas de observación, las cuales se separaban por campo etnográfico. El total de observaciones realizadas se ordenaron en una pauta de observación, de las cuales extraemos algunos fragmentos para el análisis descriptivo por campo.

b) Entrevista semi-estructurada

Esta técnica de investigación permite una interacción dirigida a ciertos tópicos de específico interés del investigador por lo está basada en el uso de una pauta de entrevista. Estas guías son elaboradas a partir de datos recogidos por medio de entrevistas informales y no estructuradas (Russell, 1995). Sin embargo, el orden en el que se abordan los diversos temas y el modo de formular las preguntas quedan a juicio del entrevistador lo que genera una conversación fluida en la medida que se tiene la libertad de flexibilizar la entrevista según las circunstancias. Los tópicos de la entrevista fueron en este caso las nociones de cuerpo, género, movimiento y sensualidad expresadas en la rumba, también las nociones de conexión con la espiritualidad de los sujetos, las nociones de identidad de grupo, las nociones de espacio público, reivindicaciones sociales y de valoración de la migración que están en juego. En anexos se encuentra la pauta de entrevista.

c) Procesos del “Cubaneo a la Chilena”

Para abordar la manera en que se involucran los sujetos en “el cubaneo a la chilena” se observa la experiencia de las personas que en términos de V. Turner podrían categorizarse en “neófitos” y “oficiantes”. A continuación una tabla que resume las etapas a estudiar.

Tabla N°2 Procesos del cubano a la chilena

Neófitos	Oficiantes
1 Interés en lo afrocubano	1 Proceso de preparación
2 Primer contacto con sujetos vinculados a la práctica	2 Ejercitamiento periódico de las disciplinas que involucra la práctica musical en una agrupación
3 Participación en calidad de espectador o partícipe activo	3 Puesta en escena de la práctica musical
4 Inserción en el campo social	4 Etapa de consagración que habilita al sujeto para dar clases sobre rumba

A lo largo de los dos años de trabajo etnográfico, participando en promedio tres veces por semanas a actividades relacionadas, fue posible observar procesos mediante los cuales los sujetos hacían un recorrido hasta consagrarse en la rumba. Este acercamiento se dio de manera progresiva pues el objeto de estudio se desarrolla progresivamente, tanto por las etapas de consagración como por el hecho que una disciplina llevó a otra (músicas y danzas de diferentes ritmos afrolatinos). Lo que según la teoría de Turner respecto al rito, correspondería a dos categorías: neófitos y oficiantes (Turner, 1980). Estas etapas son fruto de la observación participante y permiten la comprensión de las significaciones que componen los procesos identitarios vehiculados por la práctica musical afrocubana. A continuación revisaremos uno a uno los tres tipos de espacios en que se desarrolla el cubano a la chilena: primero los ensayos y presentaciones en que “oficiantes” tienen mayor protagonismo; luego los espacios de ocio vinculados al consumo cultural latino en que neófitos comparten con oficiantes; y finalmente los seminarios de danza y músicas afrocubanas en donde se enseñan estos ritmos que dan lugar a la práctica musical.

3. Universo y Muestra

El universo serán los participantes de las prácticas musicales afrocubanas en Santiago y Valparaíso. Los sujetos de la muestra serán seleccionados según criterios que respondan a las necesidades teóricas; tales son nacionalidad, edad, lugar de residencia, sexo, y actividad desempeñada en la rumba. Estos sujetos son entonces: músicos, bailarines, quienes toman clases, quienes imparten clases, directores de agrupaciones de rumba, y asistente a fiestas afrolatinas. La expresión “muestreo teórico” se usa para designar un procedimiento mediante el cual los investigadores seleccionan conscientemente casos a estudiar de acuerdo con el potencial para el desarrollo de nuevas intelecciones o para el refinamiento y la expansión de las ya adquiridas (Glaser y Strauss, 1967). Respecto del tamaño y diversidad de la muestra se realizarán 14 entrevistas tanto a hombres como mujeres de un rango etario entre 20 y 50 años, de diversas nacionalidades, en tres tipos de campos.

En cuanto al trabajo de campo, es importante mencionar que los tres campos suelen cruzarse pues las personas que asisten a ensayos, asisten a espacios de ocio y también a seminarios; no obstante metodológicamente se considera favorable distinguir estos tres espacios. Los nombres de los sujetos fueron reemplazados por letras en orden alfabético desde la A a la N para respetar la privacidad de los entrevistados.

Tabla N°3: Caracterización de la muestra total de entrevistas

Inicial de seudónimo	Participación en la Rumba	Nacionalidad	Edad	Campo	Sexo/Género	Lugar de residencia
A	Profesor de danza afrocubana/Bailarín de la agrupación Aserekó	Cubano	24	C3	Hombre	6 años en Santiago
B	Percusionista de Aserekó	Chileno	34	C1/ C2	Hombre	Santiago
C	Director Aserekó	Chileno	42	C1/C2	Hombre	Valparaíso/Santiago
D	Percusionista de Aserekó	Chileno	27	C1/C2/ C3	Hombre	Santiago
E	Bailarín de salsa y rumba	Chileno	29	C1/C2/ C3	Hombre	Santiago
F	Bailarina de la agrupación Tiembla	Chilena	27	C2	Mujer	Santiago/Cuba
G	Músico de Tiembla	Chileno	31	C2	Hombre	Santiago
H	Bailarina, asistente a clases de rumba	Chilena	22	C3	Mujer	
I	Director de La Ritmatica	Chileno	34	C1/C2	Hombre	Valparaíso
J	Percusionista de Aserekó	Venezolano	37	C1	Hombre	Santiago
K	Bailarina de Aserekó y La Ritmatica	Argentina	31	C1/C2/ C3	Mujer	Santiago
L	Cantante de La Ritmatica	Chilena	35	C2	Mujer	Valparaíso
M	Bailarina de La Ritmatica	Cubana	40	C2	Mujer	Valparaíso
N	Profesora de danzas afrocubanas	Polaca	19	C3	Mujer	Santiago

En cuanto al tamaño y diversidad de la muestra, se analizaron 14 entrevistas. Entre ellos 8 hombres, y 6 mujeres. En los campos: espacios de ensayo (C1), espacios de ocio (C2) y clases de rumba (C3) se conversó con muchas personas vinculadas a esta práctica, observaciones que quedaron plasmadas en las notas de campo.

4. Técnicas de análisis

En este caso, dado el carácter exploratorio e interpretativo de la presente investigación, las técnicas de análisis se ciñeron a lo que conocemos como Grounded Theory o Teoría Fundada (Glazer, 1992). Así las categorías fueron surgiendo del diálogo entre la revisión bibliográfica, lo observado etnográficamente, y las entrevistas; en un proceso progresivo y constante que va retroalimentando las implicancias de especificidades de dichas categorías y sub-categorías. Por esto, el análisis se realizó en forma descriptiva desde las observaciones de campo y la investigación teórica primero y luego a partir del diálogo entre lo observado y lo que proviene de las entrevistas. Se optó por utilizar fragmentos tanto de las notas de campo como de las entrevistas para no extender en demasía el escrito y en función de realizar un análisis categorial basándose en las dimensiones fundamentales que se destacaron del trabajo de campo. Sean éstas:

La primera categoría es “Valoración de la migración afrodescendiente” dentro de la cual están las sub-categorías:

- 1- “Intereses comunes por los ritmos afrolatinos”
- 2- “Influencia de la migración cubana en los años 1990”
- 3- “Inmigración afrocubana en tanto referente de ricas expresiones artísticas”
- 4- “Inmigrantes afros, alegría, goce y libertad de expresión”
- 5- “Admiración a una sociedad con derechos sociales solventados”
- 6- “Carácter desafiante”

La segunda categoría es “Apropiación de espacios urbanos y reivindicaciones sociales” dentro de la cual están las sub-categorías:

- 1- “Translocalidades, espacios propicios de vínculos sociales”
- 2- “Reivindicaciones sociales vehiculadas por la rumba”
- 3- “Apropiación del espacio público”

La tercera categoría es “Campo social transnacional afrolatino”, dentro de la cual están las subcategorías:

- 1- “Prácticas musicales afrolatinas vinculadas”
- 2- “Afrolatinoamericanos: afinidad musical, resistencia y raíces”
- 3- “Resiliencia y reconocimiento de la historia afrolatinoamericana”
- 4- “Interpretación creativa de la rumba”
- 5- “Dimensión espiritual de los campos sociales transnacionales”
- 6- “Empoderamiento del cuerpo y cambios en la configuración de género”

Se propone un marco analítico de categorías y sub-categorías las cuales se van anunciando progresivamente en la presentación de los campos de observación, para luego proseguir a la presentación de los fragmentos relevantes de los relatos/entrevistas presentadas analíticamente en las categorías desarrolladas. Finalmente se presenta una síntesis y discusión analítica de lo anterior.

La complementariedad entre las notas del trabajado de campo, la experiencia observada y los discursos de los sujetos apuntan a la comprensión de la conexión entre discursos y prácticas que perseguimos al aplicar esas técnicas de investigación, tal como señalan Gordo & Serrano (2008) en el manual de "estrategias y prácticas cualitativas".

El trabajo de análisis implica, por tanto, una reflexión sobre lo observado desde los objetivos de nuestra investigación. De esta forma, lo que presentaremos en los siguientes capítulos donde se presenta los resultados de la investigación, es un hilamiento reflexivo entre lo revisado en el marco teórico y las interacciones, entrevistas y observación etnográfica. Como plantea Geertz (2007), entendemos que el análisis cultural es intrínsecamente incompleto, sobretodo en problemáticas tan poco trabajadas, es por esto que nuestro objetivo propone describir prácticas y significaciones de los procesos identitarios del cubano a la chilena. No obstante con esto no se pretende llegar a un consenso absoluto de la problemática, sino que instalar y continuar un debate sobre la sociedad chilena en su interacción con el sujeto inmigrante, en especial con el afro-latinoamericano.

Los pasos metodológicos para lograr esto, desde una perspectiva siempre interpretativa y progresiva, fueron:

- 1) Transcripción de observaciones y relatos de vida en documentos escritos.
- 2) Lectura, revisión y clasificación temática del material recogido.
- 3) Análisis y sistematización a través de matrices de vaciado: codificación con categorías semánticas pre-elaboradas a partir del diálogo entre las categorías y sub-categorías generadas en la revisión teórica, en las observaciones y en las entrevistas; hasta llegar a una matriz final.
- 4) Escritura del documento desde un "relato" descriptivo e interpretativo de las categorías encontradas.

De esta forma, a continuación la Tabla N°4, es un cuadro de resumen de las categorías y sub-categorías construidas a partir de la investigación teórica y bibliográfica, esta matriz analítica se utilizó y modificó en la siguiente fase de análisis con los hallazgos de campo:

Tabla N°4 Resumen de dimensiones conceptuales para el análisis descriptivo

Categorías analíticas	Sub-categorías analíticas	
	Vínculos sociales	Creatividad social
Concepción de la migración	Interés por el ritmo afrocubano	Complejidad de los ritmos, ricas expresiones artísticas
	Influencia de la migración cubana años 1990	Goce, alegría y libertad de expresión
	<i>Valorización de los sujetos afrolatinos</i>	Círculos sociales afrolatinos
Configuración de espacios urbanos y reivindicaciones sociales	Compartir arriendo o relacionarse vecinalmente con inmigrantes afrodescendientes	Formación de Translocalidades
Integración espacial / social	Plaza Yungay: espacio de prácticas musicales	Resignificación espacio público Reivindicaciones sociales vehiculadas por la rumba
	Campos sociales generados en el cubano a la chilena	Consumo cultural latino
Identificación con los sujetos afrodescendientes	Pertenencia a agrupaciones de otros ritmos afrolatinos	Interpretación creativa de la rumba
	Campos sociales trasnacionales	Dimensión espiritual de los campos sociales trasnacionales
		Resiliencia y reconocimiento de la historia afrolatina como raíz común
		Empoderamiento del cuerpo y cambios en las configuraciones de género

CAPITULO IV

CUBANEO A LA CHILENA COMO PRÁCTICA MUSICAL

I. Análisis descriptivo de las categorías en las observaciones etnográficas.

Analizaremos los procesos identitarios del Cubaneo a la Chilena (entendido como prácticas musicales afrocubanas en Chile urbano reciente) a través de los vínculos sociales y la creatividad social. El análisis se dividirá en tres tópicos:

- 1-Valoración de la migración afrodescendiente mediante el cubaneo a la chilena
- 2-Apropiación del espacio urbano y reivindicaciones sociales en el cubaneo a la chilena
- 3-Campos sociales transnacionales afrolatinos

Campo 1: Espacios de ensayo de agrupaciones de rumba cubana enfocados en la agrupación Aserekó.

Las observaciones en este espacio dan cuenta del modo en cómo se desenvuelven tanto inmigrantes de diversas nacionalidades (venezolanos, cubanos, polacos, argentinos y peruanos), como chilenos en el espacio privado de ensayo de una agrupación musical que involucra canto, tambores, y danza. Las interacciones entre ellos permiten observar las significaciones que van constituyendo su concepción de la cultura cubana y de sí mismos. Los ensayos observados son principalmente los de la agrupación Aserekó durante dos años y seis meses. Estos ensayos fueron rotando de localidad dentro de Santiago. Primero fueron en la calle Matta con Lira en casa de uno de los integrantes, luego en “Casa árbol” centro cultural donde se practica circo y afromandingue principalmente, en Suecia con Grecia y actualmente se realizan en la calle Aldunate con Sargento aldea, próximo al metro Ñuble. Estos ensayos son tres veces a la semana, y las tocatas o presentaciones son dos mensuales aproximadamente. Estas tocatas son mayoritariamente en Bar Raíces en barrio Yungay, club 57 en Bellavista y Maestra Vida en bellavista también.

Una de las primeras características que se comienza a evidenciar en el C1 es la utilización de oposiciones entre el que sabe y el que no, resaltando la complejidad de los ritmos afrocubanos y la riqueza de dicha cultura en sentido artístico.

Estamos en ensayo y se suele comentar que el estudio de esto es largo, no es cualquier cosa. Que es importante el estudio y el rigor pues no es cualquier cosa. Y los chilenos suelen abordar los ritmos afro de manera poco profunda “la gente vacila y goza, y la raja, pero mucho tangananica, si la cuestión hay que estudiar, no es puro cuento” comenta uno de los integrantes del grupo Aserekó y todos concuerdan. Hay coros de guaguancó que dicen “el guaguancó de los muñekitos no se toca como quieras” en el tema Palo Quimbombó de los Muñekitos de Matanzas. (observación C1, 17 julio 2016)

Otra es la jerarquía basada en los conocimientos respectivos a los ritmos en cuestión: Guaguancó, Yambú, Columbia, Makuta, Güiro, Palo. Es necesaria entonces la aprobación de quienes offician el espacio y son los maestros.

Cuando estamos ensayando y tomas un instrumento como el catá o la clave y pierdes en algún momento el pulso me dice el director musical: “si no sabes la clave no te metas”. Esta es una expresión propia del afrocubano refiriéndose a que no cualquiera puede tocar rumba. Se habla siempre en las reuniones grupales de respeto por la rumba. No se puede cantar sin la autorización de los directores que son quienes más saben de estos ritmos. Es un acuerdo tácito que se pone en práctica mediante los cantos responsoriales. Si el grupo no avala que cantes, no se te responde el coro y por ende no se puede continuar con el montuno (coro-respuesta) en la canción. (observación C1, 13 agosto 2016)

Otro aspecto que surge en los campos de ensayo y presentación son las rivalidades entre quienes practican el cubaneo a la chilena. Hay un doble discurso que reproduce la manera en que en Cuba se disputan los rumberos. Por un lado se promueve el compañerismo y la familia rumbera y por otro la competencia entre los mejores. Esto se expresa en las letras de las canciones como también en comentarios en los ensayos, cuando una agrupación habla de otra.

Cuando estamos en ensayo se cantan temas como “Juntémonos todos” que dice “juntémonos todos, todos los rumberos, que reine la armonía” que apela a la unión y el desdén por la envidia. Sin embargo la competencia es propia de estas expresiones, tanto en el pregoneo del canto (improvisación del cantor entre coros) se suele decir “porque yo soy el mejor” o “con el uno no pierdo yo”. Así comenta un cantante de Aserekó: “la pachorra desafiante es propia de los cubanos y aquí la picardía es la misma aunque más suave”. (observación C1 19 septiembre 2016)

El goce que producen estos espacios de ensayo que si bien son formales y están orientados a repetir y perfeccionar cosas, conduce a un estado de comunión, sobre todo el montuno de los temas y el Güiro (canto a Orishas Yorubas con un trío de Shekeres). Se torna “espiritual” como dicen la mayoría de los partícipes en la medida que se hacen cantos tradicionales cubanos en Yoruba (o Lucumí), lengua que no se entiende totalmente y que por lo mismo permite una mayor libertad en la interpretación de los sujetos participantes. Los cantos en Yoruba no tienen actualmente ni en Cuba ni en Chile traducciones exactas pues solo se traducen conceptos, tal es el caso de las traducciones de Lázaro Pedroso con “Canto a los Orishas: traducción e historia” (2008), o de Pierre Berger para el caso brasileño.

Tocando en Bar Raíces iniciamos la tocatá usualmente con Güiro, esta vez así fue y el público entró en un estado de expectación que a diferencia de otros ritmos no se baila sino que es un viaje más bien personal. Cantamos un Güiro a Eleggua, orisha que abre los caminos, es uno de los tres guerreros y orisha fundamental de la Regla de Ocha en Cuba. Luego tocamos Guaguancó y la gente baila y corea, finalmente con la Makuta que es un ritmo más familiar y fácil de bailar la gente se toma la pista y los coros empiezan a

hacer intertextualidad con coros que se escuchan aquí en Chile citándolos entremedio de los otros cantos. (observación C1, noviembre 2016)

El canto responsorial que es la manera en que se desarrollan estos ritmos. Es la base del éxtasis producido, pues tanto los coristas como el público producen una repetición que envuelve en un estado particular a los oyentes y los involucra.

Finalmente una observación surgida de los ensayos de Aserekó es que se distingue la manera de trabajar de los Cubanos con la de los Chilenos. Pues el director cubano de danza de la agrupación, representa para la agrupación la oposición de los Cubanos a Chilenos. Pues es impuntual, espontáneo, y posee mucha destreza.

F una bailarina de la agrupación Tiembla, que es otra agrupación de rumba comenta: “el negro como todo cubano es un desastre, inubicable, llega una hora después a ensayo, pero cuando llega a la presentación mete el gol, tu tranquila. Arma tremenda gozadera.” Por lo mismo en Aserekó ha habido disputas con él, ya que al ser director su impuntualidad y ausencias han hecho difícil el avance en la danza. Pero sin embargo él es el guionista de la obra que se está montando pues se considera que él es el único que tiene los conocimientos para hablar de los orishas y el folklor cubano pues es parte de su cultura, y no la nuestra se comenta. (observación C1 y de F el 20 octubre 2016)

En este espacio de trabajo etnográfico se observa como mencioné, la valoración de la complejidad del lenguaje afrocubano, las rivalidades que implica, su atractivo en el público a través del canto responsorial y canto a los orishas, y también el choque entre dos maneras de trabajar diferentes. También es en este espacio de ensayo, que los “oficiantes” (Turner, 1999) viven el proceso de preparación o formación, en segundo lugar ejercitamiento periódico de las disciplinas que involucra la práctica musical, en tercer lugar la puesta en escena de la práctica musical y finalmente la etapa de consagración en las tocatas mismas. Es posible ver la distinción que hacen los sujetos entre cubanos y chilenos sin embargo la plantean como valorada positiva y negativamente a la vez.

Campo 2: Espacios de ocio relacionados con el *Cubaneo a la Chilena*: públicos (bares, discoteques) y privados (casas)

Los espacios de ocio en donde se desenvuelven los campos sociales (Levitt y Glick-Shiller, 2004) pueden ser públicos o privados. Los espacios públicos son: salsotecas como Maestra Vida, Bar Victoria (tradicionalmente se toca cueca), Bar Raíces (lugar de presentaciones de bandas afrolatinas), Club 57 en Santiago y en Valparaíso Viaje Bar (bar ubicado en subida cumming en donde se realizan tocatas de ritmos afrolatinos pues el mismo dueño es músico relacionado con estas prácticas), Taller Blanco que es una edificio en donde hay salas de ensayo y se reunió durante 10 años la Ritmatica (agrupación de rumba cubana en Valparaíso), la Isla de la fantasía peña en que todos los domingos se toca cueca y además se invita a bandas de ritmos afrolatinos y salsa. Y finalmente las plazas como plaza Yungay, plaza Bogotá y parque Forestal. Muchos de los integrantes de las bandas de rumba son integrantes de bandas de salsa y timba por lo que los vínculos sociales entre estos géneros son muy estrechos, al igual que con los otros ritmos afrolatinos (afroperuano, afrobrasileño, afrouruuguayo, afromandingue). Los

espacios privados refieren a las fiestas más íntimas realizadas en las casas de las personas o callejones cercanos a ello. Allí se desenvuelve el compartir más cotidiano pues se acostumbra “rumbear” con frecuencia en las casas.

Las observaciones hechas en estos espacios tienen que ver con las conversaciones cotidianas y con la observación de las conductas y maneras de acercamiento a estas prácticas. Este campo etnográfico es de vital importancia, pues a diferencia del C1, no se trata de un espacio profesional o semiprofesional de ensayo de una banda sino de “armar la rumba” en cualquier casa, o bar, hacer una jam en que todos pueden tocar bailar y cantar.

Una de las características observadas en estas dinámicas sociales es que el festejar no se excluye a un espacio de recreación, de distracción y todo el léxico semántico asociado. Al contrario para este grupo social “el rumbear, festejar o carretear” es una actividad que va en pos del aprendizaje de estos ritmos. Muchos aprovechan de ejercitar canciones que están recién aprendiendo, otros bailarines ponen en práctica su danza, los tamboreros estudian a la vez que tocan en las fiestas. Pues el estudio y aprendizaje de la rumba se da también en los espacios de fiesta cotidiana, en este campo social no se separa la diversión del estudio. Además no son espacios reservados únicamente para el fin de semana sino que durante la semana son frecuentes, sobre todo en las casas y plazas en que se permite el sonido de los tambores pues la percusión no suele tener una buena llegada en los vecinos de quienes tocan. Se realza la idea de una rumba como manera de vivir espontánea y alegre.

Nos reunimos a ensayar rumba los domingos por la tarde, el domingo es un día con una carga ritual, de dejar de trabajar, de dedicarse a la familia. Al ensayar este día resulta más familiar aún el ambiente. Y es así como muchas veces después de ensayo nos íbamos a bailar salsa a la Maestra por el gusto de bailar aunque muchos trabajábamos el lunes. Así mismo para cualquier cumpleaños de algún rumbero se hacía rumba en su casa, fuese el día de semana que fuese. (observación C2 enero 2016)

Como manera de hacer frente a la coartación de la libertad que experimentan a diario en sus trabajos, en la calle o casas los sujetos entienden el *cubaneo a la chilena* como una forma de “resiliencia” de enfrentar con alegría las dificultades. Se asocia a la rumba, a los afrocaribeños, la alegría como herramienta de lucha, pues los chilenos se identifican con la subordinación y esclavitud que han vivido las poblaciones afrocaribeñas y siguen su camino para enfrentarlo: la alegría. En Chile el movimiento del cuerpo tiene connotaciones específicas que difieren de las que propone la rumba como expresión cubana es por esto que resulta una propuesta que rompe con el contexto social actual.

B diseñador en comunicación, integrante de Aserekó me dice durante una fiesta: “entonces la gente sale de la pega el día viernes y veí a todos los weones curados raja, porque es la única manera de volar, el curarse y nos vamos a la chucha, porque esta tergivarsada la cosa, está mal... el sistema a propósito así para que la gente no despierte, en mi caso me hizo despertar más todavía, o sea yo después de que conocí la música,

mandé a la chucha la pega y armé un proyecto independiente” ...”hay poca cultura, vamos a hacer rumba a la calle, nos echan, vamos a hacer rumba a la plaza también nos echan” (observación de B 26 febrero 2016)

En los espacios de ocio es posible observar también cómo se asocia el significado de “rumba” a fiesta, pues en muchos países de América Latina y el Caribe es sinónimo de fiesta. En Chile igualmente los rumberos se les dice a los que son buenos para salir de noche y de día para festejar, se utiliza “rumberos” y “piratas” refiriéndose a los porteños. En estos espacios es que se conforma el campo social transnacional (Levitt y Glick Shiller, 2004) pues confluyen personas de diversas nacionalidades convocados por esta práctica musical. Aquí también es posible observar cómo “neófitos” definidos como quienes están iniciándose en alguna práctica ritual (Turner, 1980) son integrados al campo social mediante un proceso específico. Neófitos primeramente viven un proceso de interés en lo afrocubano, en segundo lugar se genera el primer contacto con sujetos vinculados a la práctica, en tercer lugar se genera la participación en calidad de espectador o partícipe activo (quienes se involucran en el baile y música directamente), y como última etapa se genera la inserción en el campo social. Este puede ser leído también en términos de ritos de paso (Van Gennep, 1909). Como comentan varias de las personas con quienes se conversó, hace un tiempo que les interesó la música latina y luego conocieron a alguien que estaba en este campo social lo que dio paso a su acercamiento a la rumba. Esto sucede sobre todo en los espacios de ocio, como fiestas y bares.

Un rasgo definitorio del *cubaneo a la chilena* es que para realizarse no es necesario nada más que el ritmo. Es decir que desde su origen la rumba es callejera, y marginal por ende aún si se ha estilizado y se ha formado un mercado en torno a ello, basta un par de cucharas, unas palmas para formarla. En cualquier plaza puedes ver un grupo de personas cantando, pues se trata de cantos responsoriales como la mayoría de las expresiones con influencia africana.

Siempre en las reuniones y fiestas cuando no hay los instrumentos necesarios se dice, que uno agarre lo que pille y haga el catá, que así es la rumba. De hecho no se valora al canto por su afinación y delicadeza sino que por su atrevimiento, choreza y proyección de la voz. Ya que al ser prácticas callejeras no son amplificadas a no ser que sea un montaje para escenario. La poliritmia que forma, su sonido, todos quienes se asocian al *cubaneo a la chilena* la conocen y la llevan a todos lados, siempre están haciendo las palmas de la clave para cantar. No se puede cantar sin clave. Como lo dice el significante es la clave de la práctica. (Observaciones C2 8 abril 2016)

Como mencionamos anteriormente la rumba es callejera y por ello permite en Chile que muchas personas que no son bailarines ni músicos de profesión puedan formarse y expresarse en esos términos. Ya que no existen requisitos de formación para interesarse en el tema, si bien para llegar a consagrarse en la práctica haga falta un largo camino. Al no haber una escuela formal de la rumba en Chile, además de que no se puede tocar sin conjunto por definición, la práctica musical es completamente social.

Campo 3: Espacios de clases y seminarios asociados al complejo de rumba cubana

Las observaciones en este campo se realizan en lugares en que se imparten clases de música y danza afrocubanas. Los seminarios y clases en que se realizó el trabajo de campo son las de **A** llamado en Chile “Asere” (asere en cuba significa amigo o compadre en Cuba). Él es un bailarín cubano de 24 años que llegó a Chile el 2013 ya que se emparejó con una mujer chilena en Cuba y tuvo una hija con ella en Chile). Él trabaja actualmente impartiendo clases de danza afrocubana. También asistí a las clases de Eshu Robejo, cubano radicado en Buenos Aires hijo de Luis Roblejo ambos reconocidos en danza moderna cubana. El viaja mensualmente a Santiago de Chile a realizar un seminario de danzas afrocubanas y técnica moderna cubana. Eshu organizó un viaje a Cuba con sus alumnos al finalizar el curso en Chile. Respecto a la percusión y el canto asistí a clases con tres profesores, una de canto y dos de percusiones y cantos yorubas.

A diferencia de los espacios de ocio, los seminarios son estructurados y están enfocados a impartir las bases para desarrollar estos ritmos. Allí se enseña sobre la cultura rumbera y cubana según los maestros. A continuación mostraremos las referencias a roles de género puestas en marchas en las clases de danza:

En las clases de danza que asisto siempre el profesor comenta con mucho humor y picardía que las mujeres tienen que ponerle sensualidad al movimiento de caderas y cubrirse el pubis cuando el hombre en la danza de guaguancó intente “vacunarlas”. Pues es ese el juego de aquella danza. Entonces la clase divide a hombres y mujeres para mostrarles sus pasos específicos y las actitudes que debe mostrar cada uno. Las mujeres deben ser “care palonas” es decir atrevidas, y los hombres deben intentar sorprenderlas hasta conquistarlas. Las personas imitan los gestos, las palabras y la actitud que conlleva la danza sin embargo las cuestionan. (observaciones C3 17 mayo 2016)

El espacio de clases de danza suele ser las plazas públicas, en cambio el de tambores suele ser en recintos cerrados, en casa de los profesores ya que las clases de danzas son más masivas que las de música. Sin embargo toda clase de danza va acompañada de músicos que llevan los ritmos enseñados. El uso de espacios públicos pone en juego varias nociones. Primero la de acercarse a culturas como la cubana en que la rumba se toca siempre en la calle y plazas, en espacios públicos. Y esto implica una apropiación del espacio público, una libertad de expresión que en la opinión de los entrevistados no tenían antes. Sin embargo en Chile los cubanos se instalan en las plazas y son reprendidos al poco tiempo por carabineros quienes acatan la política cultural que en Chile tiene vigencia pues en Chile las expresiones culturales son permitidas en espacios normados y fuera de esos se consideran “ruidos molestos en espacios públicos”¹².

Estábamos en plaza Yungay y ya eran las 10 pm, **A**, el profesor de danza estaba siendo apurado por carabineros para que terminara la clase, pero él en su manera de comprender las cosas era una sugerencia flexible por lo que por más que los músicos chilenos que acompañan la clase le reiteraran que debían desalojar la plaza él quería

¹² <http://www.bcn.cl/leyfacil/recurso/ruidos-molestos>

terminar su clase. Hasta que carabineros a las 10:15 intervino y terminó con la clase. Posterior a eso se prohibieron las clases en la plaza Yungay por un tiempo pues a los vecinos les molestaban el sonido de los tambores y que hubiera tanta gente. Sin embargo el hecho de que sea en la plaza hace que mucha gente que pasa por ahí se acerque a preguntar qué es eso, muchos chilenos interesados por esta expresión, y muchos afrocaribeños de la zona se integraban pues tienen una noción más cercana a ello. (observación C3 18 Julio 2015)

En este trabajo de campo es posible ver cómo quienes toman clases van haciendo amistades y vínculos sociales que luego los llevan a asistir a las tocatas, y a *cubanear a la chilena*. Las personas en su mayoría reflexionan acerca de la rumba, y discuten las significaciones que vehicula. Así, los que permanecen es porque encuentran en ello un estado y manera de ver las cosas con el que concuerdan y van formando parte de un campo social que termina por involucrar varios espectros de sus vidas.

Tabla N° 5: Matriz sintética de las dimensiones sociales en el cubaneo la chilena

	VINCULOS SOCIALES		CREATIVIDAD SOCIAL	
	Contexto previo al cubaneo a la chilena	Generados por el cubaneo a la chilena	Contexto previo al cubaneo a la chilena	Generados por el cubaneo a la chilena
1.CONCEPCIÓN DE LA MIGRACIÓN AFRODESCENDIENTE	Discriminación, miedo, segregación. Escasa vinculación social con inmigrantes afrodescendientes	Acercamiento y busca de comprensión. Vínculos de amistad, amor, alumnado, laboral.	Salvaje, Infantil, Simple Sexualizado Racializado	Complejidad rítmica y artística interesante de aprender o espectar, nuevas formas de concebirse (género, cuerpo, mente, espiritualidad).
2.CONCEPCIÓN DEL ESPACIO URBANO Y REIVINDICACIONES SOCIALES	Conviven migrantes. Escasa vinculación espacio/urbana con otros sectores de la población chilena.	Convivencia de personas de diversas nacionalidades incluyendo chilenos.	Segregación espacial formando guetos, o barrios migrantes. No se involucran en demandas sociales chilenas	Barrios translocales. Se involucran en reivindicaciones sociales contemporáneas. Concepto de resiliencia.
3.CAMPOS SOCIALES Y FORMAS DE IDENTIFICACIÓN	Campos sociales nacionales.	Campos sociales transnacionales, generados a partir de pasos de integración.	Rumba y ritmos afrolatinos referentes identitarios nacionales inmigrantes	Cubaneo a la chilena, referentes identitarios transnacionales: Afrolatinoamericano

Esta tabla resume las dimensiones sociales implicadas en esta práctica sin embargo es importante aclarar que vínculos sociales y creatividad social son aquí separados con fines metodológicos, no por ello se piensan como dimensiones separadas.

II. Análisis comprensivo de las observaciones: Procesos identitarios del *cubano a la chilena*

Tres amplias categorías de análisis, con sus respectivas sub-categorías se sistematizaron y conceptualizaron desde un diálogo que se desprende del marco teórico junto con aquellas observadas en el proceso de investigación etnográfica. En los campos de observación C1, C2 y C3, fue posible observar que la práctica musical afrocubana posee particularidades como el carácter heterogéneo en sus participantes, canto responsorial, y el festejo como espacio de aprendizaje que hacen de ella el espacio de nuevos procesos identitarios. Tanto en lugares de ocio, fiestas, ensayos, presentaciones y clases se ponen en marcha vínculos sociales y creatividad social que dan paso a ello.

En Chile donde la migración afrodescendiente es discriminada y estereotipizada (Tijoux, 2014) la práctica musical permite como primera categoría de análisis nuevas concepciones de esta migración, lo que da forma a la primera categoría. El *Cubaneo a la Chilena* es entendido como espacios en donde se generan vínculos sociales de amistad, aprendizaje, relaciones amorosas, compañeros de banda y espacios donde confluyen personas de diversas clases sociales, profesiones y edades reunidas por expresiones de danza y música las cuales viven y piensan en su cotidianidad. Los resultados mostraron que existen motivos que hacen que estas personas se identifiquen y permanezcan en el *cubaneo a la chilena* generando nuevas concepciones de la migración afrocubana y afrodescendiente. La segunda categoría surge de cómo el *cubaneo a la chilena* genera nuevas configuraciones del espacio urbano: uso de espacios públicos, segregación espacial de migrantes, y reivindicaciones sociales para las cuales la rumba cubana algunos creen puede ser herramienta de apoyo. La tercera categoría expresa los nuevos campos sociales que se forman a partir del *cubaneo a la chilena*, es ésta la categoría primordial ya que se sintetizan los procesos identitarios de los campos sociales transnacionales formados.

Cuadro N°1: Categorías y Sub-categorías de los procesos identitarios del *cubaneo a la chilena*.



1. Valoración de la migración afrodescendiente en el cubaneo a la chilena

Esta categoría hace referencia a la migración afrodescendiente en Chile y su resignificación a partir de las prácticas musicales. Como lo indica el informe de OBIMID la migración hacia Chile se ha incrementado desde los noventa (Martínez, 2003; Schiappacasse, 2008), y en especial desde el año 1995 (Godoy, 2007; Santander, 2006; Stefoni, 2005). También vemos en los resultados de la encuesta de "Tolerancia y no discriminación" (Aymerich et al, 2003) que en Santiago, se calcula que un 64% de las personas presentan una disposición favorable al "patriocentrismo", mientras que las personas que se ubican en los rangos extremos de intolerancia y discriminación alcanzan un 36%. Por último, esta encuesta nos revela que a pesar de los cambios respecto a otras mediciones, la sociedad chilena aún mantiene una matriz con percepciones que dan lugar a prácticas discriminatorias, cuyos discursos y acciones se acentúan en los conjuntos de las categorías clasismo/racismo/xenofobia. Como trabaja Belliard en su memoria, la estereotipación y discriminación hacia los afrodescendientes es una realidad en Chile

sobre todo en Santiago. Como señala Cerda (2004), las diferencias de clase en Chile están ligadas al racismo y a una idiosincrasia que muestra la heterogeneidad de nuestro país pero la unifica bajo un discurso de un modelo ideal y único del "ser chileno" que aparentemente nos representa. La autora constata que en Chile se han dado distintos tipos de racismo, de los cuales los fundamentales en nuestro país han sido: "...un racismo represivo de asimilación de los otros a sí (antro-digestivo) y la destrucción del otro (genocidio)" (Cerda, 2004: 22).

Al genocidio y exclusión indígena en Chile, se suma también, una omisión histórica aún más profunda que existe respecto a las poblaciones "negras" de nuestro país, de las que existe evidencia (Mellafe, 1959; Vidal, 2005; Cussen, 2009; Salvo, 2013; Peri, 1999; Díaz et al, 2013). Actualmente sus descendientes organizados en las regiones del norte, luchan por su visibilización y reconocimiento. Si bien esto no es lo central de esta investigación, es relevante como dato, ya que como muchos investigadores de negritud en Chile señalan, hay un silencio histórico que borra la huella negra de la cultura e historia chilena. Frente a este escenario el *cubaneo a la chilena* plantea otra visión acerca de los afrodescendientes, generando por lo tanto una nueva concepción de la migración relacionada. Como observé en el trabajo de campo y también en las entrevistas los vínculos sociales con dichos sujetos, generan en el imaginario un despliegue de la creatividad social orientada a la producción de nuevos significados (Lizcano, 2006). Podría decirse que el *cubaneo a la chilena* resulta relevante para la problemática social de la integración de la inmigración afrodescendiente en Chile ya que opera en una esfera en que es posible acercarse a su noción de cuerpo, sexualidad, espiritualidad, vida, y alegría desde el compartir una práctica y no sólo en calidad de observador. Aún si las temáticas que abarca la cultura afrocubana -y que son entendidas por quienes practican el *cubaneo a la chilena*- son de diversas índoles. Aquí el enfoque será analizar los significados que los mismos sujetos mencionan bajo su terminología.

1.1 Intereses comunes por los ritmos afrolatinos

Dado que los procesos identitarios fueron observados a partir de los vínculos sociales y creatividad social, comenzaremos por abordar los vínculos sociales. Veremos cómo los sujetos entrevistados, que representan un espectro representativo de quienes realizan el *cubaneo a la chilena*, generaron los vínculos sociales desde que se acercaron a esta práctica musical. Las maneras de acercamiento a la rumba para quienes no son cubanos suceden por varios factores: Interés en la complejidad del ritmo, influencia de la migración, círculos sociales y cercanía con el consumo cultural latino (primordialmente la salsa). Para los cubanos esta es una expresión cotidiana de su tierra sin embargo para insertarse en la rumba en Chile también ha habido procesos sociales particulares como el de inserción primero en el círculo salsero, y luego insertarse como maestros y finalmente armar agrupaciones e involucrarse con quienes ya practican la rumba en Chile previamente. En esta primera categoría de análisis abordaremos a través de las relaciones sociales qué concepción se genera desde las prácticas musicales sobre los inmigrantes afrodescendientes. Los vínculos generados con inmigrantes suelen ser entonces relaciones de distinto tipo. Las preguntas que se realiza el investigador en esta unidad e análisis son ¿Qué relaciones sociales se generan con inmigrantes afrodescendientes en el *cubaneo a la chilena*?

a) Interés por el ritmo afrocubano:

Aquí podemos ver que esta persona fue atraída hacia la rumba debido a un interés musical, pues se trataba de un ritmo no conocido ni de sonoridad familiar. Esta manera de acercamiento se da sobre todo en quienes son músicos o bailarines. Es este interés uno de los motivos que da pie a las relaciones sociales, como se muestra a continuación:

Entrevistadora: ah claro, y ¿Cómo llegaste de eso, a la Rumba?

C: Claro, bueno de un momento a otro, nosotros éramos músico y queríamos saber más, no nos bastó con saber tocar los tambores de batuque empezamos a cachar más, cachamos que había un movimiento de percusión y canto en Colombia, que habían instrumentos típicos, de la negritud, de la africanía, del alegre, la tambora, todas esas cosas, cachamos que también en Cuba había todo un movimiento que eran como símiles, o sea en Brasil estaban estos tambores, y en Cuba habían otros tambores, y nos empezamos a interesar en esos, ahí por el año 99... 98, 99, **en la casa de un amigo, que era de Santiago pero que vivía en Valparaíso, y que también tocaba batuque con nosotros, un día nos dice: “ ¿Ustedes han escuchado la rumba?” y nosotros le decimos: “ ¿La rumba de España?”, y nos dice: “ No, la cubana”,** y el loco saca un caset y lo pone en la radio, y fue la primera vez que tuve la oportunidad de escuchar una rumba y la verdad **que la primera vez que lo escuché casi se me cayó el pelo, no podía creer lo que estaba escuchando. Yo todavía recuerdo el disco que puso, y es un disco que yo tuve después, era de los Papines se llamaba “Rumba sin alarde”, y fue realmente como un descubrimiento... eh... como descubrir América para Colón, no podíamos creer lo que estábamos escuchando, lo que escuchábamos era simplemente maravilloso.** (C, 42 años, chileno)

Entrevistadora: ¿Por qué?

C: **Por todo, por la complejidad rítmica de la poliritmia digamos, es algo que nos dejó así atónitos, completamente sorprendidos no entendíamos nada.** (C, 42 años, chileno)

C es músico director de la agrupación Asereko, experto en ritmos afrolatinos, precursor de la rumba en Chile, tiene 42 años es oriundo de Valparaíso y vive en Santiago actualmente. Personas como **C** empezaron a estudiar y se volvieron maestros de rumba en Chile lo que generó nuevas redes sociales en torno a ello, pues otros se acercaron como alumnos. Tal es el caso de **B** chileno de 34 años diseñador gráfico de profesión, fue percusionista de Asereko durante el 2016:

B: En los talleres afrocubanos de guaguancó, de conga, de palo, principalmente, ... **a raíz de eso, empezó a llegar gente rumbera y luego de un tiempo surgió el grupo “Rumba Acerekó”, en el cual empezamos a tomar clases con un profesor, que era el que tenía mucha noción de la rumba, había estado en Cuba, había tenido un grupo de rumba hace muchos años atrás, la rumba en Valparaíso nació hace ... no sé...**

hartos años atrás más o menos , y él nos empezó a enseñar, comenzamos a ir... (B, 34 años, chileno)

Otro caso es el de **F** quién al viajar a Cuba como turista con su madre un día vio una presentación de rumba y quedó asombrada de “la información que había en ese cuerpo”. Desde la danza también los inmigrantes cubanos producen un interés notorio pues sus danzas poseen movimientos de una cualidad particular.

F: ¿Qué onda loco tanta información que hay en este cuerpo?, tanta información a nivel cultural. Y la rumba la conocí porque nos llevaron así como el segundo o tercer día a ver un ballet... ellos no se imaginan lo que generaron en mí... ver ese ballet. (F, 28 años, chilena)

Como vimos en esta primera arista, los vínculos sociales ligados a la inmigración afro, surgen en parte por el interés en las expresiones artísticas que provienen de la cultura cubana. Su cualidad de movimiento, complejidad rítmica y su carácter desconocido para quienes la vieron y escucharon son los elementos mencionados en esta primera instancia.

b) Influencia de la migración cubana en los años 1990:

En esta su categoría queda en evidencia que la inmigración cubana a Chile trajo consigo personas que se dedicaron a enseñar ritmos afrocubanos y devinieron eminencias en música y otros en danza, siendo valorados y respetados individualmente a la vez que como portadores de una rica cultura. Por un lado en los años 1990 existió un aumento en la inmigración Cubana hacia Chile y muchos de ellos fueron músicos. Y por otro lado la dictadura chilena produjo una emigración hacia Cuba, población que más tarde en los años 1990 regresaría con sus familias a Chile (Rojas. J, 2013) trayendo nuevas influencias en la implantación de estos ritmos en el contexto chileno¹³. A continuación **D**, hombre de 27 años masajista y guía turístico, percusionista de la banda de rumba Asereko habla sobre la llegada de inmigrantes cubanos en la década de 1990.

D: David Ortega es como el precursor del folclor afrocubano en Chile, o sea el que más dio a conocer eso. David llegó con: Ernestico, Efraín... bueno ellos tres yo sé que eran de la misma generación eran estudiantes de la ENA, que a la vez eran compañero del Eric y todos ellos llegaron, no sé como, con una carta de invitación de alguien tiene que ser, pero no sé cómo llegaron y como que ellos llegaron a asentar la base afrocaribeña en Santiago, eso es lo que yo sé. El Pedro Foncea también tiene hartos que ver... (**D**, 27 años, chileno)

Entrevistadora: ¿Cómo conociste la rumba?

¹³ Según el Departamento de Extranjería y Migración (DEM, 2010) en el censo de 1992 el número de población extranjera era de 105.070, lo que significó una variación porcentual de 25,40 respecto del censo en 1982.

G: Conozco a Ernestico (Ernesto Martínez), **que él había llegado ese mismo año, lo conocí el 90... 91 en Chile y empecé a tomar clases, claro...** comencé a tomar clases con él de tumbadora o timbal, y el año 93, llegaron unos cubanos a Chile con un grupo que se llamaba “Agua santa” que en realidad era un espectáculo que se llamaba “Luces de nevada” que era un espectáculo multidisciplinario con bailarines, actos circenses. También el Manolo Martínez venía con la Rumba latina, pero ya con otros integrantes, venía el... eh...venía cantando Sandia, que estuvo en Rojo (Rojo fama contra fama programa de TV chileno) (**G**, 37 años chileno)

Como vemos en la cita la concepción de la migración, tanto inmigración como emigración, está influenciada por los vínculos sociales que vehiculen el contenido generado desde la creatividad social. Resulta relevante entonces que exista un “círculo”, un “mundo afro” en Chile en que se propicien espacios de diálogos y procesos identitarios que generen en definitiva nuevas formas de identificarse, ya no solo con la identidad nacional. Esto será desarrollado en profundidad en la tercera unidad de análisis denominada campos sociales transnacionales afrolatinos. El siguiente sujeto **H** mujer estudiante de danza, también recalca la importancia de lo que en sus términos llamó “círculo” social.

Entrevistadora: ¿Cómo llegaste a la rumba?

H: Porque bueno, yo creo que como **a través de hacer amistades, de cachar el círculo, como que ya ese año me estaba metiendo como a cachar el mundo afro, y ahí también caché que el Acere estaba dando clases aquí, en la plaza Yungay, de rumba y folclore afrocubano.** Entonces ahí me acerqué a lo más popular, pero antes sólo había estudiado los orichas. (**H**, 22 años, chilena)

A modo de síntesis, en el trabajo de campo como también en las entrevistas los vínculos sociales resultaron ser parte fundamental del *cubano a la chilena* combinando por un lado el aumento de la inmigración cubana en Chile y la masificación de sonoridades afrocaribeñas en el consumo cultural lo que generó un mayor interés por la cultura cubana y afrocaribeña y un consecuente círculo social en torno a ello.

1.2 Inmigración afrocubana en tanto referente de ricas expresiones artísticas

Comenzaremos por abordar un aspecto que constituye parte esencial de la creatividad social puesta en práctica. La dificultad, complejidad y el dinamismo en la gran gama de ritmos de la que hablan los entrevistados explican en parte el interés de ellos por aprenderlos a la vez que los disfrutaban, y por lo mismo se comprende como una escuela. En Cuba la percusión es tan prolifera que cada familia tamborera desarrolla su propio lenguaje y se amplían las “mecánicas para tocar la rumba”. Como describe Argeliers Leon en *Música folklórica cubana* la rumba es una expresión popular y de una profunda complejidad rítmica (Leon, 1964). A continuación **I** músico director de la agrupación de rumba La Ritmatica en Valparaíso, **C** músico director de la agrupación de rumba Asereko y **M** ingeniero comercial bailarina de La Ritmatica hablan de la riqueza de la rumba como escuela.

Entrevistadora: ¿Qué es lo central en la rumba para ti? ¿Qué la define?

D: El diálogo. Y además que viene especialmente de una zona, nuestros maestros estudiaron en una parte de la Habana donde se toca así, y eso es lo que nos llegó a nosotros, eso es lo que yo me puse a estudiar, **hay un montón de formas según la familia, según el barrio, según la región, es demasiado dinámica la rumba.** (D, 27 años, chileno)

I: La rumba es un lenguaje sin fin, cualquier percusionista que no conozca el complejo de la rumba no está completo como tal. Cada agrupación de rumba en Cuba tiene un lenguaje propio. Hay para estudiar toda una vida. (I, 34 años, chileno)

C: si tú te metes en la música latina, y no estudias la rumba, me parece que estas incompleto, me parece que falta algo muy importante, **es un estudio muy acabado, es un estilo que ha evolucionado muchísimo, no lo quiero comparar con otro, porque caer en comparaciones siento que no corresponde pero desde mi punto de vista, es una de las manifestaciones más acabada, más maravillosas, más desarrolladas, más evolucionadas de la percusión latina. Rumba es una escuela, hay que ir a la escuela.** (C, 43 años, chileno)

M: pero también tiene que ver con la sensación que me produce, **como que siento que la rumba y el afrocubano tiene una candencia, tiene una lenguaje tan particular... es como muy plástico, y muy diferente, no sé eso como que no lo entiendo me produce una sensación, no sólo como de no entenderlo y la necesidad de querer aprenderlo, si no como que al bailar lo siento que viene de un lugar muy diferente.** (M, 22 años, cubana)

a) Inmigrantes afros: Alegría, goce y libertad de expresión

Otro contenido del que se habla y que va dando forma a la creatividad social en la que se reinterpreta la cultura cubana y por consecuencia a los migrantes cubanos y afrolatinos es la alegría, el goce y la libertad de expresión que los caracteriza según las personas entrevistadas. Tanto hombres como mujeres encuentran libertad en sus propios cuerpos mediante estas prácticas. Este carácter de los afrolatinos se instituye dentro del imaginario en oposición a otro (Lizcano, 2006), en este caso la cultura chilena como la describen ellos mismos. Esto se expresa no sólo en términos de valoración positiva sino que también negativa, pues se les caracteriza como impuntuales e irresponsables según su experiencia, y con una manera de trabajar distinta, marcada por la espontaneidad y cotidianidad. Pues el lugar que ocupa los tiempos de diversión y la música dentro de la sociedad son distintos para cubanos que para chilenos.

F: Y algo de lo que yo creo que tenemos que aprender, yo nunca escuché a un cubano tirado en la cama con depresión, hay un entendimiento ahí de creer que todos los cubanos son felices, pero tienen un montón de problemas, todos los días tienen un problema, porque todos los días se acuestan pensando qué van a comer al otro día.

Entonces con ese mismo impulso, pero ellos toman ese camino, **de afrontarlo con la alegría.** (F, 28 años, chilena)

E: La rumba es alegría... y con respecto al goce al cuerpo se libera. Tienen una cultura distinta los weones, no se po, carretean hasta los domingos ¿cachay? (E, 29 años, chileno)

Entrevistadora: ¿Los domingo vas a bailar?

K: los domingos en la maestra pa allá vamos... (risas). Pero los locos en ese aspecto son desordenados, en el tema de por ejemplo puntualidad, pero los locos son entregados. (K, 31 años, argentina)

B: El chileno en general es fome, baila re poco, son poco los hombres que bailan. Yo cuando salgo a bailar, bailo toda la noche (risas) no quiere decir que baile bien, me suelto no más, y disfruto y gozo, y pa allá y pa acá, igual siento que cada vez más, porque hace unos años atrás no sé, la misma salsa, que es lo que más ha pegado, ahora está lleno de academias, porque vamos evolucionando también, y los mismos medios, te van mostrando otras cosas.

Sin ser partidista, pero es real, donde te mataron la cultura, donde quisieron hacer el país que ellos querían hacer, **y toda la gente está reprimida, no si po, si vai a valpo vei un carnaval y todo ¡ah! Curaos, porque quieren puro soltarse** (B, 34 años, chileno)

D: ...claro, con el conocer más de estos ritmos he aprendido más sobre el cuerpo, a mover el cuerpo, a sentir entonces eso también se transmite, porque sobre todo, no sé si todo en Chile, pero hay un tema de bloqueo con la pelvis, con el plexo, cosas que los hombres no hacen.

Entrevistadora: ¿Moralmente también?

D: claro, y con el tiempo uno se va sacando todas esas vendas y vas experimentando cosas nuevas, a veces te arriesgas y te va mal (risas).

Entrevistadora: pero se intenta... (risas)

D: pero sí, yo siento que me ha desarrollado autoconocimiento y eso se ha manifestado también en la sexualidad, como que el moverse no sea obsceno, si no que sea liberador... (D, 27 años, chileno)

b) Admiración a una sociedad con derechos sociales solventados: educación y salud

Otro valor que caracteriza positivamente a estas culturas es un sistema educativo y de salud integrador en términos de acceso. Así **F** expresa que una de las razones para irse a

vivir a Cuba a estudiar danza tras la muerte de su padre, quien estuvo en lista de espera para una operación producto del cáncer durante mucho tiempo, fue que allí era más accesible económicamente estudiar. Pues luego de estudiar veterinaria en la U. De Chile y quedar endeudada por ello quedó decepcionada del sistema educativo en Chile. Los inmigrantes cubanos representan entonces también una cultura diferente, a la que se puede ir a estudiar, más allá de si las personas son favorables al régimen político vigente o no.

F: La última operación que estábamos esperando... bueno súper asqueada de este sistema chileno, **Cuba me vino a presentar algo muy distinto, estaba viviendo por un lado ese endeudamiento académico y esa desilusión de la formación de la oficial academia por otro lado estaba sorteándome con todo lo que significa la aberración del sistema de salud chileno**, o sea mi papá enfermo, lista de espera, el Barros Luco, muchas horas esperando allá, **venía de ese país donde el país era completamente distinto entonces todo me empezó a encantar...** (F, 27 años, chilena)

c) Carácter desafiante

Un carácter con que definen la rumba, y a los inmigrantes cubanos es la actitud desafiante que permea la rumba, sobre todo géneros como la Columbia. Esto es lo que llaman “la picardía”, “la pachorra” con que se les suele definir. Esto plantea a un afrocaribeño ya no sumiso (Tijoux, 2016) sino mas bien empoderado. Así lo describe L psicóloga corista de la banda La Ritmática de Valparaíso.

L: Hay cosas parecidas, que tienen un origen en la diáspora, Brasil, Cuba, Perú...Está ese concepto como Yoruba de la africanía, que tiene que ver... o sea yo infiero, tiene que ver, porque los yoruba llegaron a ser un imperio tan grande, porque tienen un concepto de, como decirlo, **que se manifiesta en la Columbia sobre todo, como desafiante.** (L, 35 años, chilena)

En suma, las diversas características con que se ha dotado la concepción de los sujetos afrodescentientes u afrolatinos van moldeando la concepción que se tiene por parte de quienes *cubanean a la chilena* sobre la migración “negra” en general. Si bien estos comentarios remiten a los cubanos vemos en los discursos que se amplían a los migrantes afrolatinos en general, sobre todo los que se visibilizan con mayor fuerza: haitianos, colombianos, venezolanos, y peruanos. Es posible afirmar que la construcción identitaria de este campo social toma elementos de esta caracterización de lo afrolatino como también responde a un sentir generalizado sobre la sociedad chilena. Sociedad vista por los entrevistados como coartadora de libertades de expresión, coartadora de la sexualidad, y heredera de una espiritualidad permeada en su mayoría por el catolicismo del cual todos los entrevistados se desmarcan. Esta caracterización se da por medio de la creatividad social en la cual se interpretan las nociones de afro que llegan en formas de discurso, lecturas, videos -accesibles por los medios de comunicación- y conversaciones como también a través de vínculos sociales. Estos vínculos sociales están mediados por la práctica musical por ende tienen un carácter particular, se genera en torno a aprender de los sujetos afrolatinos, pues existe un interés hacia la práctica musical que media el contacto y permite una profundización en las relaciones sociales. El hecho de que sea la

rumba uno de los estilos más populares en Cuba y que sea precisamente uno de los estilos desarrollados en Chile tiene que ver con su carácter urbano, callejero y abarcador de la heterogeneidad. Pues “está en todos lados, se puede hacer sin instrumentos, es alegría, es compartir con la gente, tiene que ver con eso” (D, 27 años, chileno). Entonces, más allá de cuán verificable sean estas características con que se describe a los afrocaribeños, y afrocubanos, lo que interesa para este estudio es la interpretación que hacen las personas de los cubanos. La concepción de la migración entonces cambia pues ya no se entiende que los afro latinoamericanos vienen a Chile unidireccionalmente a buscar oportunidades sino que muchos chilenos comienzan a viajar a países de población afrodescendiente a razón de un interés artístico. Entonces la migración es transnacional y la comprensión de ello implica una relación con la migración orientada a la interacción. Tal como lo plantean varios autores recientes¹⁴, las artes son un espacio de interacción para migrantes y los países que los acogen. Pues ya no se trata de visibilizar sólo a inmigrantes mostrando sus artes representativas, peligrando en folklorizarlos cerrando las comprensiones a criterios respectivos a su nación, sino que se trata de hacer dialogar, haciendo de las expresiones artísticas la plataforma en que las particularidades nacionales son vistas como riqueza y no como fuente de marginación.

2. Apropiación de los espacios urbanos y reivindicaciones sociales en el cubano a la chilena

Los procesos identitarios vehiculados por la práctica musical afrocubana en Chile responden a otro proceso social relacionado con la migración. Este es la segregación territorial dentro del espacio urbano de poblaciones inmigrantes afrodescendientes. Además de esto las configuraciones del espacio urbano son puestas en cuestión desde el *cubano a la chileno*, resignificando los espacios públicos como las plazas, los parques y las escuelas. En primera instancia abordaremos a través de las entrevistas como los vínculos sociales, relaciones entre migrantes afrolatinos, latinoamericanos y chilenos han permitido una propuesta de translocalidades y apropiación de espacio público.

2.1 Translocalidades: espacios propicios de vínculos sociales

Veremos cómo la noción de “gueto” que se suele asociar a la migración: “En muchos de esos casos, individuos y comunidades enteras entran en guetos, de donde muchas veces nadie se mueve” (Appadurai, 112: 1997), se transforma en nuevas concepciones del espacio urbano conformando *translocalidades*. En “Soberanía sin territorialidad” Appadurai define el concepto de “translocalidad” entendiéndolo como la producción y reproducción de localidad, en donde nexos matrimoniales, laborales, comerciales y de tiempo libre entrelazan poblaciones circulantes con varios tipos de «locales» formando localidades que en un sentido pertenecen a Estados-nación particulares, pero desde otro punto de vista son lo que podríamos denominar translocalidades. Barrio Yungay postulamos en este estudio se está convirtiendo en una translocalidad pues alberga la interacción de poblaciones inmigrantes (migración sur-sur) y la interacción con la sociedad

¹⁴ Lorenzo Agar Corbinos, sociólogo participante del centro de estudios del instituto de la igualdad y Annamari Laaksonen autora de “construyendo cohesión: participación, derechos culturales y convivencia”.

chilena a través de diversas prácticas musicales. Todo gran campo de refugiados, albergue de inmigrantes o vecindad de exilados o de manos de obra extranjera, es una translocalidad (Appadurai, 1997). En la cita a continuación **E** ingeniero en administración, bailarín de Aserekó, vivió con **A** cubano inmigrante y por medio de ello conoció la rumba y se acercó a un campo social transnacional.

E: Al asere lo conocí, por esas cosas de la vida, porque terminó viviendo en la casa de mi hermana. Sí, puta conversando se fue pa allá, y mi hermana vivía en plaza Yungay, y ahí empezó la inquietud: “¿Por qué no haci clases en la plaza? le preguntó **E** a **A**. (**E**, 29 años, chileno)

En el relato a continuación **A**, inmigrante cubano, profesor de rumba cubana, salsa y otros ritmos latinos narra que al llegar a barrio Yungay notó que había una diferencia respecto de los otros barrios donde había estado, pues allí había más interacción entre los habitantes, las plazas eran espacios de sociabilidad y confluencia de diversos sujetos, chilenos, peruanos, colombianos venezolanos entre otros.

A: Entonces cuando yo fui y llegué a la plaza Yungay, **fue como llegar a otra realidad, a otro mundo, a otro pueblo, por la sociabilización también, era como un pueblo más social ahí, y vi la gente bailando en la calle, y fue como: “oye, si yo también puedo hacer esto si esto también es en la calle, si tiene que nacer en la calle también”**. Y ahí fue donde partió la cosa, ahí, ahí, ahí. (**A**, 24 años, cubano)

La *translocalidad* (Appadurai, 1997) es una nueva manera de ver los espacios urbanos en donde los migrantes ya no están segregados en guetos sino que se sitúan en barrios de interacción con diversos grupos. La práctica musical afrocubana al producirse en espacios públicos como plazas y parques potencia esta noción de translocalidad. Otra experiencia similar fue la de **B**, diseñador gráfico percusionista de rumba actualmente:

B: y bueno... fui escuchando en el tiempo y la llegue a descubrir del todo (la rumba), **hace como dos años cuando viví un tiempo con un amigo cubano en Yungay. Que era seco, como dos meses...**y ahí terminé por descubrirla del todo, o sea todavía la estoy descubriendo, nunca se termina.

...claro, como entender, cierta lógica de ciertos toques, un poco de la historia, un poco pa´ donde va, un poco de los Orichas , y ahí me empecé a nutrir con el hacer en la casa, **era ver videos prácticamente todos los días “mira este video, mira este otro, mira este toque” como tocábamos también, nos íbamos a la plaza. Y dentro de ese tiempo también surgió la idea de este amigo cubano, que era empezar a hacer clases... vivimos juntos, y ahí partió el proyecto de partir haciendo clases en la comunidad y ahí partimos con un grupo de amigos...** (**B**, 34 años, chileno)

G, otro hombre entrevistado practicante de rumba comenta que fue justamente en plaza Yungay, plaza en la que realizan seminarios de diversos ritmos afrolatinos los mismos inmigrantes, que una mujer afroperuana llamada Aimet Campos impartió un seminario de danzas afroperuanas con músicos chilenos que tocaban para la clase. Y fue durante esos

días que los vínculos sociales se incrementaron entre quienes más adelante se vincularían a la rumba cubana. Pues fue en esa instancia que **A**, cubano, conoció a los que actualmente son sus compañeros en la agrupación de rumba Aserekó. Así mismo les sucedió según cuentan a los cubanos Michael Labarrera, David Ortega, Efrein Viera, Ernesto Martínez entre otros.

G: Y como que yo dejé de hacer las clases ahí y me fui a la academia donde estaba viviendo, **hasta me fui a vivir allá a la plaza Yungay, y en la plaza Yungay justamente estaba enseñando talleres la Aimet, en marzo del año pasado 2015, y ahí la Aimet estuvo haciendo talleres y yo conocí a todos los muchachos, toqué ese día, después toqué, canté rumba y nos reunimos un día extra y les dije a los cabros: “toquemos” y ahí salió.** (G, 31 años, chileno)

En suma, las relaciones sociales entre chilenos e inmigrantes se generan dentro del *cubaneo a la chilena* en espacios urbanos de baile y fiesta como se vio en las observaciones de campo (C2). Lugares de discoteques y bares relacionados al consumo cultural latino tales son en Santiago Maestra Vida (salsoteca en bellavista), Orishas (discoteque en calle Tarapacá), Club 57 (bellavista) y Bar Raíces. En Valparaíso, Taller Blanco y Viaje Bar (ubicado en subida cumming). Por otro lado las entrevistas revelaron la importancia de compartir viviendas entre inmigrantes y chilenos en barrio Yungay para el desarrollo de la rumba actualmente.

2.2 Re-significación del espacio público en el *cubaneo a la chilena*

a) Reivindicaciones sociales vehiculadas por la rumba

El trabajo de campo reveló que los rumberos chilenos consideran político el practicar rumba. Los sujetos consideran que su actuar atañe “lo” político en tanto tiene incidencia social, se relaciona con las problemáticas sociales en el Chile actual. Sin embargo creen que la rumba no debe tener relación con “la” política, es decir ellos consideran que jamás debiera ser utilizada como apoyo a campañas políticas. Es por ello también que proponen crear repertorio propio dentro de las agrupaciones de rumba con contenido relacionado a la contingencia nacional y social. En esa línea mencionan que la rumba no tiene fronteras, pues pueden realizarla todos indistintamente de su nacionalidad, y sus temáticas no tienen restricción. Los Muñekitos de Matanzas, agrupación tradicional de rumba cubana hicieron un tema dedicado a la situación vivida en Chile luego del golpe militar. El tema es titulado “la protesta de Chile”.

B: ...si tú me preguntai si po, o sea pero eso como es abierto tú le dai el sentido, hay un grupo cubano que hizo una canción en rumba cuando fue el golpe militar acá en Chile, entonces es: “vo dale no más”, **nosotros mismos podríamos hacer nuestras propias canciones con contenido**, en lo personal es una búsqueda también mía, o sea estoy haciendo algo, tení un don en algo y **cuál es tu aporte también con eso pa cambiar un poco la vaina.** (B, 34 años, chileno)

Cuba representa para los entrevistados el opuesto a lo vivido en dictadura en Chile en donde el libre mercado llegó a todas las esferas de la vida, incluso las culturales y artísticas. Prueba de esto es que en 2005 la primera convención sobre diversidad cultural¹⁵ surgió con el fin de proteger la industria cultural nacional frente a la apertura de mercado cultural extranjero. **F** relata que su primer viaje a Cuba fue con su madre quién ansiaba conocer esa tierra que había resistido al sistema capitalista como ningún otro país de Latinoamérica:

F: Absolutamente. Creo que la rumba como expresión popular, como es popular es la voz del pueblo, es lo que decía antes... Entonces es súper importante lo que está pasando, vamos súper bien, y creo que va bien por varias cosas **porque se condice con muchos procesos políticos que suceden en Chile. La rumba es marginal, es una protesta. La rumba es una expresión popular de protesta cubana. Cuando lograi vivir ahí, esa es la expresión donde confluye todo, es transversal, a todas las edad, a todos los orígenes y claro se vive más ... nace en los barrios bajos, pero todo el pueblo la conoce, y eso tiene mucha conexión con que en Chile se están viviendo procesos políticos muy importantes y hay un despertar de la sociedad artística**, porque en la dictadura nos vetaron de todo eso, a través de tu trabajo mandar un mensaje y sobre todo incluir, **yo creo que nosotros como Chilenos tenemos mucha necesidad de lo colectivo porque políticamente no lo somos, porque el sistema precisamente te lleva a ser lo contrario a ser individualista, y la rumba tiene mucho adherente por eso, porque sufre un proceso similar a la cueca, cueca urbana, cueca chora**, también vino a reivindicar algo que quisieron institucionalizar, pero se dieron cuenta que era algo que venía de allá y se había abandonado y entonces retomemos que es parte de nosotros. (**F**, 27 años, chilena)

Para **F** como para muchos otros la rumba es una expresión que sirve como postura frente a un sistema imperante, puede ser una plataforma de creación artística a la vez que de apoyo a reivindicaciones sociales. No obstante para la mayoría de los inmigrantes la rumba no es política pues asocian ese término a la clase política, al peligro de la policía. Y como su residencia en Chile suele bordear la ilegalidad prefieren que su práctica no se vincule a nada que pueda ser considerado político. A continuación **A** cubano que se encuentra tramitando su residencia definitiva y en juicio con la madre de su hija afirma que lo cultural para él está separado de lo político.

A: La madre de mi hija aquí está como haciendo tan imposible pa ponerme las todas malas, y yo no quiero nada que ver con eso (la política) yo quiero hacer mi vida...Así que si es algo cultural yo apaño, pero si es político y no lo entiendo porque no conozco la ley acá, no. (**A**, 24 años, cubano)

Como se mencionó anteriormente los integrantes de agrupaciones de rumba (Asereko, La Ritmatica, Tiembla) han apoyado demandas sociales como de la del movimiento estudiantil en Chile, la causa mapuche, la movilización por las AFP, entre otras. Las

¹⁵ <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>

nociones de marginalidad, subalternidad y comunidad surgen como argumento que respalda la relación entre la rumba cubana y su apoyo a demandas sociales locales. Como comenta **D**, la desarticulación de la sociedad civil chilena es característica de su generación por lo que la rumba y en general los ritmos tradicionales de Latinoamérica vienen a mostrar un opuesto, son colectivos, no se pueden realizar individualmente, es por ello que apela a un sentido de comunión. Al ser la rumba en sus orígenes marginal y callejera, dentro de la creatividad social se acerca a lo que los sujetos conciben como demandas populares.

D: Yo creo que el sentido de resistencia y comunidad también es un elemento importante, porque todos estos ritmos que hemos nombrado son manifestaciones marginales en su inicio. Que después por su llamativo se hayan pasado para la academia, y la gente los desarrolle, los conforme, bacan, pero originalmente son ritmos de resistencia igual, entonces eso hace que tenga un contexto. (**D**, 27 años, chileno)

Así mismo **C**, precursor de la rumba en Chile, **M** y **L** mujeres rumberas comentan que claramente apoyaría demandas estudiantiles:

C: Yo sí iría a apoyar las demandas estudiantiles, iríamos a tocar...habría que conversar, ponerse de acuerdo. Yo creo que nadie, de acuerdo a como están las cosas hoy en día, nadie no estaría de acuerdo en apoyar una causa así. (**C**, 42 años, chileno)

M: yo creo que la rumba es del pueblo, y el pueblo decidirá si tiene vínculo con la política, o con las cosas sociales o no. (**M**, 40 años, cubana)

L: ...tiene que ver con el poco tiempo que tiene de desarrollo, pero sí va hacia allá, de hecho **nosotros íbamos a participar en una clase que era para la Elisa, que era una niña que estaba detenida por apoyo a la causa mapuche, que ya salió libre por suerte, y que no se cumplió por un tema de organización de ellos, pero la idea era tener la rumba y ser solidario,** y ver como una misión marcada...hicimos varios **ciclos de clases en la Chile cuando estaba en toma,** es que han pasado hartas cosas (risas) ahí hicimos clases en la calle, se pidió plata en las calles pa la toma. (**L**, 35 años, chilena)

Este último caso refiere a una joven estudiante de danza llamada Elisa que estuvo en prisión preventiva durante más de 8 meses por estar vinculada a una persona mapuche acusada bajo la ley antiterrorista. Su juicio fue aplazado y aun no habiendo pruebas que la inculparan permaneció en prisión. Es por ello que se hizo un llamado a distintas agrupaciones artísticas a que apoyaran un evento recaudador de fondos para pagar servicios jurídicos, a la cual la agrupación Asereko fue convocada a través de **L**, quien conocía a la joven. Como fue posible ver en las entrevistas las reivindicaciones sociales chilenas actuales son parte del debate sobre la rumba, existen por tanto diversas posturas, no obstante es posible divisar dos principales tendencias que separan a chilenos de inmigrantes.

b) Apropiación del espacio público

Los entrevistados opinan que el espacio público en Santiago y Valparaíso es entendido como espacio decorativo de áreas verdes pero son efectivamente espacios que no se pueden utilizar de manera pública, las actividades artísticas son restringidas a espacios privados y cerrados en donde el acceso está mediado por dinero. Las clases en las plazas tienen dificultades para realizarse pues en Parque Forestal, si bien solía ser un espacio de interacción de prácticas de diversas índoles y orígenes, hoy es un espacio en que no se puede “hacer ruido”. La cultura del silencio tanto en las casas particulares¹⁶ como en los parques genera en los sujetos abordados la sensación de privación de libertad de expresión. Es por eso que insistir en bailar y tocar en los parques, plazas y pasajes ya no se realiza solo porque resulten más baratas las clases (al no pagar locación) si no que se ha convertido en una manera de protesta y postura política. Esto sucede en Valparaíso en la plaza del descanso, Ex Cárcel y otras localidades espontáneas y en Santiago se concentra en la plaza frente al museo Bellas Artes, plaza Yungay, y plaza Bogotá en barrio Matta. **J** hombre venezolano que llegó a Chile en 2017 ha encontrado trabajo y lugar donde vivir por medio de la rumba, pues al llegar a Santiago se enteró donde ensayaba la banda Asereko, y ya que él conocía a cabalidad los ritmos afrocubanos se quedó a vivir en casa del director de la banda a cambio de enseñar sus conocimientos, así mismo tres venezolanos más llegaron a Asereko durante el 2017. El plantea a continuación la dificultad que existe actualmente para rumbear en espacios públicos.

J: ...hay poca cultura, vamos a hacer rumba a la calle, nos echan, vamos a hacer rumba a la plaza también nos echan, nos ha costado (J, 37 años, venezolano)

E, ingeniero en administración y bailarín de la banda Asereko enfatiza el carácter callejero de la rumba lo que explica la insistencia en utilizar los espacios públicos.

E: La rumba es para mostrársela a la gente, la rumba es callejera, entonces es necesario mostrarlo en la calle y hacer una intervención callejera en el día con gente que va pasando, y vea ni siquiera una wea organizada, de repente gente tocando, weones bailando algo y un grupo rumbeando en la calle, y ahí ya hay una manifestación definitiva, porque este sistema que nos hace ver que no hay un sistema, nos deja tan poco tiempo, que es trabajo, estudio, la casa ¿cachay? Drama, drama, y tiene una wea que te saque de ahí, una wea tan linda como esta. (E, 29 años, chileno)

Como lo indica el término, la “apropiación” de las plazas y calles de Santiago y Valparaíso es expresada por los rumberos¹⁷ como el ocupar esos espacios con propiedad para desarrollar la rumba, los cantos, las danzas y el festejo que involucra. Como la calle es el espacio de visibilización de la práctica, y desde su origen la define, si se restringe a la esfera privada su desarrollo pierde sentido. La experiencia de liberación a la que aluden

¹⁶ El Decreto 38 del Ministerio del Medio Ambiente del año 2011 (norma de emisión de ruidos molestos generados por fuentes fijas) entrega los niveles máximos permitidos de emisión sonora generados por fuentes fijas para la comunidad.

¹⁷ Entendiéndolo por rumbero a todo quién practique rumba, independiente de sus niveles de conocimientos sobre la práctica.

los sujetos entrevistados involucra la dimensión espacial urbana en maneras de vivir, de compartir casas, de hacer clases en las plazas, de abrir espacios de intercambio en el espacio urbano. Espacio que buscan transformar desde un espacio que no es de nadie, a un espacio de que sea de todos.

3. Campo social trasnacional afrolatino

3.1 Prácticas musicales afrolatinas vinculadas

En esta última categoría confluyen elementos mencionados anteriormente pues los campos sociales generados a partir del *cubaneo a la chilena* son la cuna de la creatividad social y los vínculos sociales que sustentan los procesos identitarios en cuestión.

Una de las características de este campos social es que está asociado al consumo cultural latino, se escucha entonces música del caribe, y afrolatinoamérica: salsa, timba, son, merengue, landó, festejo, cumbia, currulao, cueca entre otros. Esto va produciendo unión entre las personas a través de los gustos como también un acercamiento progresivo a las culturas que originan las danzas y músicas. Es por ello que confluyen en el campo social diversas personas, no sólo quienes practiquen la rumba en calidad de “oficiantes”, si no que quienes la escuchan y asisten a reuniones sociales, tocatas, fiestas en que se escuchan ritmos relacionados. Pues la delimitación del objeto de estudio en prácticas musicales afrocubanas es meramente metodológico, busca profundizar en una práctica en particular, ahora bien las conclusiones que se obtienen involucran a un campo social más amplio. Según los testimonios de los “rumbero” la mayoría había estado vinculado a otros ritmos afrolatinos pues los ritmos afrolatinos que entraron a Chile fueron primeramente los ritmos afrobrasileños, los mandingue, afrocolombiano, afroperuano, afrouruguayo, y recientemente lo afrocubano. Estos ritmos como comenté anteriormente tienen en común la manera en que se realizan, siempre tienen un vínculo con la calle además de que danza y música van de la mano.

G: he tocado afroperuano, un tiempo, sigo tocando igual, **pero estuve en una agrupación de afroperuano como un año por lo menos**, y aprendí caleta, y a través de lo mismo se me fueron abriendo los caminos, al final está todo ligado, el afroperuano está ligado con la rumba, con Cuba, Perú. (**G**, 31 años, chileno)

C: Los que practicamos la rumba yo siento igual que han incursionado en otras áreas de la música latina, como eso en Chile pasa harto, que por el carácter de este país, como está estructurado, como aquí no llegaron los tambores, entonces uno empezó a indagar por aquí, a investigar por acá y pudo descubrir muchas cosas. **Yo pasé por la música brasilera, he tocado afroperuano, afrocolombiano he investigado, hemos estado en distintas cosas** y hemos llegado a la misma o nos hemos quedado ahí... (**C**, 42 años, chileno)

G, **C**, y **B** como la mayoría de los entrevistados llegaron a la rumba después de haber tocado o bailado otros ritmos afrolatinos. La rumba en sí genera un campo social trasnacional pues se practica en diversos lugares del planeta, el vínculo con Cuba está siempre vigente ya sea a través de internet, videos, viajes u redes sociales. **F** en su relato

cuenta que cuando se fue a Cuba a vivir conoció a un chileno que estudiaba percusión y se volvieron amigos. Al regresar a Chile terminaron formando una agrupación de rumba junto con otros. **F** se casó con un joven cubano quien se vino a Chile también. Siempre ella está yendo y viniendo pues sus maestros de danza se encuentran allá. Luego narra cómo fue su proceso al volver a Chile luego de vivir dos años en Cuba pues ella comenta que no pertenecía al circuito rumbero en Santiago o Valparaíso entonces al llegar a Chile el medio social le generó ciertas resistencias. Cuenta también sus primeras experiencias en cuanto a realizar clases de rumba aquí; conoció a ciertos músicos que acompañaban la clase y de ese encuentro surgió la idea de generar la agrupación “Tiembla” que es la más recientes de las agrupaciones de rumba en Santiago dirigida por ella como bailarina.

F: Mira, a mí me sorprendió mucho **porque cuando yo me fui no era del circuito rumbero, yo amaba la danza, pero viví ese proceso sola, no era parte del mundo afro, de hecho eso igual fue rudo cuando volví, porque volví y era la nueva, y además soy re chica, entonces era como:” ¿Quién es ella?, ¿de dónde salió?”** (F, 27 años, chilena)

La importancia de los vínculos sociales para la conformación de campos sociales es evidente sin embargo la importancia e insistencia con que se recurre al concepto de colectividad responde a una diferencia que marca esta práctica musical. Ya que si bien muchos conocían estos ritmos y los practicaban individualmente, desde el mayor contacto con inmigrantes cubanos el movimiento se amplió y se comenzó a colectivizar. Esto se da en la medida que en el *cubaneo a la chilena* se comienzan a compartir otros espacios y a conocer más en profundidad a quienes son parte.

K:pero la rumba es con más personas, tocar tumba solo pierde el sentido. **Veo que cuando llegó el Acere a hacer clases empezaron a aparecer un montón de personas que sí tocaban rumba hace muchos años, pero nadie se había juntado, o de diferentes ambientes, todos sabían tocarla pero no había pasado una instancia para que se juntaran y llegó mucha gente que quería tocar, otros que no... Ha servido eso para agrupar a un montón de gente.** (K, 19 años, polaca)

I: **Es que además no es sólo comunidad sino todo lo que participa alrededor: ir a buscar los instrumentos, ensayar, compartir, lo que viene después, comer, no sé... todas las cosas que se van atravesando entre medio, esto mismo que al final es lo que une a la gente, no es sólo la música, pero particularmente como ese interés (tos) se generan otras redes, cosas económicas, gente con sus negocios, gente que vende, gente que ofrece sus servicios, hay relaciones amorosas que salen entre medio, sale de todo, y eso también es parte como de la rumba...** (I, 34 años, chileno)

A continuación **D** continúa su relato precisando que el vínculo que genera con quienes toca no es cualquier vínculo, no se da en cualquier contexto social. Es un vínculo mediado por algo sin palabras, por una conexión a través de la experiencia de rumbear. Es por esto que planteamos que el *cubaneo a la chilena* establece vínculos sociales particulares desde los cuales resulta más propicia la relación entre sujetos provenientes de diferentes

culturas. Pues al manejar un lenguaje común como la rumba las nacionalidades ya no son la manera de identificarse si no que lo es la practica musical del *cubaneo a la chilena*.

D: ah sipo, **se generan tipos de relaciones que ni yo entiendo**, porque como que se comparte otra instancia con el tambor además de la rumba, porque cuando estamos tocando nos estamos ahí mirando, pero se sale eso y eso es lo que crea comunidad po, esa experiencia...es lo que ha pasado a través de la gente de grupo Tiembla, La Ritmática, los otros locos allá de Arica, lo que pasó con el venezolano Osvaldo...

Entrevistadora: ¿Qué pasó?

D: Osvaldo santero rumbero, de la mata misma de Venezuela llega pa acá migrando por situaciones económicas, trabajando en algo que no tiene nada que ver con él, él es músico, y conoce aquí tocando rumba, en sus diferentes formatos, hace su elección la que le hace sentido que es rumba Acerekó, yo creo que porque es un formato tradicional, que va relacionado con la religión, con respetar más las raíces, en Venezuela también hay de esa línea, entonces, como decía la Javiera otra vez, la rumba es internacional, y **el rumbero que vaya pal país que vaya va a tocar la rumba, porque se toca de cierta forma, porque son códigos**, porque no se po... vay a Rusia, en Rusia hay caleta de rumba yo no me lo imaginaba , en los Países Bajos, pero es porque hay muchos cubanos que han emigrado para allá y van haciendo escuela, en Grecia también hay caleta de rumba, entonces tú donde vayai al otro lado del mundo y haya gente tocando rumba **es un clan universal y eso es lo bueno, y lo bonito**, y así fue recibido en Valpo a través de sus conocimiento... **que es lo que une con Osvaldo.** (D, 27 años, chileno)

En resumen los vínculos sociales de los campos sociales generados en el *cubaneo a la chilena* se caracterizan en primer lugar por estar permeados de un consumo cultural latino, y afrolatinoamericano; en segundo lugar por el hecho de que los sujetos pertenecientes al campo social hayan participado de otras prácticas musicales afrolatinas antes de hacer rumba; en tercer lugar por una intención de “abrir las puertas” luchando contra la tendencia a cerrarse de los grupos; en cuarto lugar la generación de campos sociales trasnacionales donde son frecuentes los viajes dentro de Suramérica y el Caribe. Intercambios frecuentes en base a la rumba, ya sea por tocatas o seminarios, donde la identidad fronteriza nacional ya no es el carácter definitorio. Una vez analizado los campos sociales trasnacionales que se generan poniendo atención a los vínculos sociales, se pasará al estudio de la creatividad social involucrada en los procesos identitarios de los campos sociales vehiculados por el *cubaneo a la chilena*.

3.2 Creatividad social en los campos sociales trasnacionales afrolatinos

Para comenzar es importante precisar que dentro de los paradigmas existentes de política migratoria, los campos sociales trasnacionales (Glick Shiller, N, Basch, L y Szanton, B., 1995) generados en el *cubaneo a la chilena* se sitúan dentro de la perspectiva intercultural. Esto marca un camino diferentes de la propuesta de la “multiculturalidad”, “utilitarismo”, y “asimilacionismo”. En este estudio seguiremos la perspectiva de la interculturalidad pues “tanto el asimilacionismo como el utilitarismo, reproducen muy

gravemente una noción mitológica de homogeneidad nacional y asumen que los migrantes constituyen elementos exógenos que contaminan esta supuesta uniformidad que es: lingüística, fenotípica y cultural de la nación” (Guizardi, 2016). Como plantea la crítica de Guizardi el sentido de la “diversidad cultural” reposa en una semántica insuficiente, porque celebra la diversidad pero concibiendo que las prácticas y las materialidades culturales son bienes de circulación y de consumo, y que la gente puede asumir libremente las identidades. El peligro de esta concepción es que ella presenta una tendencia de despolitizar la diversidad cultural, al plantear una especie de integración que no está admitiendo la cuestión política de fondo que entre los diferentes países existe: hay asimetrías políticas que están reproducidas por los Estados Nacionales, pero como políticas migratorias. La multiculturalidad derivó en que la integración es coexistir sin intercambiar; esto viene al caso ya que el cubaneo a la chilena pretende poner en evidencia una forma de interculturalidad entre migrantes y chilenos a través de la experiencia compartida de una misma práctica: la rumba.

En el marco de esta discusión Nina Glick Schiller, Peggy Levitt, Sarah Mahler y José Itzigsohn, entre otros, proponen el concepto de *campo social transnacional*; Michael Kearney y sus colegas norteamericanos, como así también Steven Vertovec, utilizan el concepto de ‘comunidad transnacional’; Luis Guarnizo y Patricia Landolt, el de ‘formación transnacional’; Roger Rouse, el de ‘circuito transnacional’ y Ludger Pries y Thomas Faist, el concepto de ‘espacio social transnacional’. Los ‘campos sociales transnacionales’, en cierto sentido, fueron propuestos como unidad de análisis fundacional por los primeros teóricos de la migración transnacional (Glick Schiller et al., 1992; Glick Schiller, 2005). Los autores definen ‘campo social’ como el conjunto de múltiples redes entrelazadas de relaciones sociales a través de las cuales se intercambian de manera desigual, se organizan y se transforman las ideas, las prácticas y los recursos (Levitt y Glick Schiller, 2008: 66-67). En esta tercera categoría de análisis “campos sociales transnacionales” veremos de qué contenidos o significados se dota el campo social del *cubaneo a la chilena*. La rumba en tanto práctica musical configura campos sociales transnacionales que difieren de campos sociales nacionales (Bash y Glick Schiller 1994).

Los campos sociales nacionales son descritos por los sujetos de estudio como grupos sociales reprimidos y en donde hay sentimiento de no libertad expresada tanto en la coartación social del movimiento, como la de festividades y manifestaciones de la “conexión” con diversos aspectos de la vida. “Desde su conformación republicana, la sociedad chilena carga con una larga data de prohibiciones y persecuciones hacia las manifestaciones culturales y festivas de los sectores populares, ya sea mediante la restricción de sus espacios cotidianos de desarrollo¹⁸, como a través de la supresión temporal de los días de fiestas nacionales¹⁹” (Karmy, Ardito, Vargas, 2010). No obstante, este proceso no ha sido lineal ni ha estado desprovisto de conflictos y resistencias. La

¹⁸ Como sucedió con las chinganas, legalmente prohibidas en 1906 con la aprobación (o más bien, desaprobación) de las elites políticas, eclesiásticas y los medios escritos de opinión hegemónica (Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vargas, 2010).

¹⁹ Cabe citar la restricción de días festivos para las conmemoraciones patrias, las que pasaron de 5 a 1 día feriado de celebración -el 18 de Septiembre- (Salazar, 1990).

fiesta popular y el carnaval han encontrado una y otra vez modalidades de expresión y espacios cotidianos para su práctica, tales como calles, quintas de recreo o fumaderos (Salinas, 2007), necesarias instancias de reconstrucción y resignificación social, donde emergen dimensiones negadas, como la música o la corporalidad. La negación histórica de lo festivo y de libre expresión corpórea a través del baile y la sexualidad, se constituían así como una necesidad transversal de los distintos sectores de la sociedad chilena (Ardito, 2010). Refiriéndose a la inserción de la cumbia en Chile las autoras narran:

“Ante esto, las orquestas proponían el espectáculo de vedettes y bailarinas exóticas como expresión corporal de movimiento y erotismo. Sin embargo, el público criollo asistente participaba escasamente, pues de la histórica negación de lo festivo y lo corpóreo habían generado una suerte de atrofia y pudor social en la zona pélvica. La respuesta vino entonces en ritmo de cumbia. Pese a que en su baile tradicional establece todo un lenguaje erótico de brazos, caderas y vestuarios entre hombre y mujer, la larga trayectoria que recorre para llegar a Chile va despojándola de estructuras y coqueterías para transformarse en una sonoridad de cadencioso ritmo y sencillo baile, que ya no requiere de una artista experta y sensual sobre el escenario. En este sentido, planteamos que es la cadenciosa simpleza del ritmo de cumbia, sumada a la necesidad histórica del desarrollo festivo de la corporalidad chilena, las que gravitan su apropiación por parte de cultores y públicos, y más tarde de locatarios, difusores, productores, todo lo cual va generando una progresiva y profunda identificación entre la cumbia y la fiesta en Chile, que se hace extensiva a la cotidianeidad social” (Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vargas, 2010: 5).

Esto resulta relevante para este estudio ya que el *cubano a la chilena* responde a un acontecer social similar al de la cumbia. Si bien los ritmos afrocubanos no son de la misma simpleza que la cumbia y su influencia no es de tal masividad, propone justamente por eso una experiencia dotada de otros significados. Pues los movimientos que en “lo corpóreo habían generado una suerte de atrofia y pudor social en la zona pélvica” son resignificados en el campo social generado por el *cubano a la chilena* . Por otro lado ciertos autores plantean que existe una tendencia a adoptar con facilidad lo foráneo, pues al intentar alcanzar un “carácter europeo” se ha invisibilizado “lo propio”:

“El progresivo ocultamiento de rasgos indígenas, afrodescendientes y mestizos, en pos del ensalzamiento de un orden social “civilizado” al estilo europeo, ha marcado la configuración de un imaginario nacional construido desde las élites con un carácter ambiguo y aspiracional, que niega lo propio y adopta con facilidad lo foráneo como lo auténticamente nuestro” (Karmy, E., Ardito, L. y Vargas, A., 2010: 5).

Si bien los constructos de lo que aquí refieren a lo propio o lo foráneo varían según el argumento, lo relevante para este estudio no es generar un juicio de valor respecto de “si tenemos identidad o no”, o de definirla, sino que es comprender lo que los sujetos entienden como identidad chilena e identidad propia. En este sentido el entrevistado a

continuación plantea que ésta es una razón de porqué Chile sería un lugar en donde las personas están abiertas a identificarse con otras culturas.

B: Pa mi la cueca no es una wea de salón ni esa cueca que te han enseñado, la cueca es de calle, de cuando se juntaban en los arrabales a cantar cueca en las calles en el matadero, en Valpo, en todos lados, en los recovecos que hay por ahí, po. **Y también eso se mató ¿cachay? Entonces por eso quizás nosotros decimos: “no tenemos identidad” entonces imagínate, nosotros estamos haciendo una wea que no es de aquí, nosotros primero debiésemos estar haciendo una wea que nos pertenece sin querer así como buscar una identidad forzada, pero no la tenemos entonces encontraí en otras cosas identificación... ¡ok! ¡bacan! tirémosla pa acá y de ahí que nazca todo lo que tiene que nacer.** (B, 34 años, chileno)

En esta misma línea **F** habla de “vacío identitario chileno” y la capacidad de “vibrar” con culturas diferentes. Aun así precisa que existen “ganas de sentirse parte de algo que es una voz”.

F: Y creo que también pasa que **todas las expresiones populares folclóricas del mundo, en Chile son exitosas porque hay un vacío identitario en Chile, es muy difícil identificar al chileno, por eso nosotros somos capaces de vibrar con culturas que son de todos continentes**, de otros mundos orientales por ejemplo, por eso tenemos esas ganas pero siempre va ligado a un tema ideológico, **tenemos esas ganas de sentirnos parte de algo que es una voz** (F, 28 años, chilena)

Otro ámbito en el que se caracteriza a la “idiosincrasia” chilena” es según los entrevistados “no tener la personalidad para bailar”, y por eso se bailan y se conocen popularmente tan pocos ritmos bailables: cumbia y reggaeton.

B: Yo creo que la salsa siempre ha estado, pero nunca ha reventado, y yo creo que va a hacer difícil que reviente. **Yo creo que por la idiosincrasia en Chile, de ser flojo pa bailar, de no tener la personalidad de salir a bailar, y eso, prefieren bailar una cumbia que no les crea mayor conflicto** (B, 34 años, chileno)

Un último carácter con el que se describe el campo social nacional es el poco espacio que se da al ocio, y al crear. Pues como describe **B** ni en espacios públicos ni en las casas de las personas se puede tocar música pues el sistema le parece es tan estricto que no permite espontaneidades en el cotidiano.

B: Lo que veo, la wea allá es en la calle (Cuba), y pasa la señora con una taza de té y se pega su baile, **y no hay una privación de la esa libertad, eso es la característica principal. Aquí, aunque quisiéramos tampoco podemos, porque te coartan, porque acá te poní a tocar en una plaza y el vecino del edificio empieza a wear, el vecino que tiene que trabajar al otro día, tú lo entendí, pero te empieza a weviar, una plaza, te llama, los vecinos te echan, en las casas no podí tocar porque el vecino de al lado se acuesta temprano porque están en sistema tan riguroso, que si el weon llega a atrasado, lo echan po entonces estay lleno de miedo, “¡ya oh! Si tengo que dormir,**

tengo que trabajar” pero estai trabajando ¿pa qué po? No se da el espacio al ocio que es importante, el ocio es creatividad, en la tranquilidad tu creai, si estay con muchas weas, y el sistema, y allá pa acá, y la pega, nunca vai a poder crear. (B, 34 años, chileno)

Si bien estas son ciertas opiniones y no la totalidad a lo largo de las entrevistas fue posible ver en común cómo se moldea una idea de identidad nacional coartadora de libertades. Frente a esta caracterización de los campos sociales nacionales, el *cubaneo a la chilena* configura nuevos procesos identitarios en que los aspectos criticados –tales la “falta de identidad” u coartación de libertades– son transformados en la configuración de campos sociales transnacionales.

Los campos sociales transnacionales puestos en marcha en el cubaneo a la chilena pueden entenderse analíticamente a través de lo que es llamado la “forma de pertenecer”. Levitt y Glick Shiller distinguen entre “formas de ser” y formas de “pertenecer” lo que ayuda a conceptualizar la relación de cubanos con lo afrocubano y la relación de chilenos respecto de ello. Aun si la nacionalidad no es un elemento definitorio para dicha clasificación, existen quienes estuvieron vinculados a las prácticas musicales no necesariamente de manera deliberada (suelen ser los cubanos, aun así no todos) y los que se acercaron a ello en forma deliberada. Esta conciencia del tipo de identidad implica que el sujeto puede entrar y salir de dicho campo social según el contexto vivido, “en lo de pertenecer las personas pueden entrar en el campo (social) si lo desean y cuando lo deseen” (Levitt y Glick Shiller, 2004: 12). Es por esto que hablamos aquí de *cubaneo a la chilena*, pues por un lado es una nueva cubanidad transnacional que está en constante recreación; y por otro es una identidad que no es exclusiva y no es contradictoria con muchas otras prácticas con las que el sujeto se identifica. Muchos de los entrevistados se consideran a veces rumberos, a veces hiphoperos, a veces chilenos, pues no son identidades excluyentes y pueden variar según el contexto en que está el sujeto. Como mencionamos entendemos identidad como el espacio social del cual se siente parte el sujeto, tratando de remitirnos a los términos surgidos de las entrevistas.

a) Afro latinoamericanos: afinidad musical, resistencia y raíces

Como menciona Juan Manuel Saldivar, se generan “imaginarios desterritorializados”, en este caso las prácticas musicales afro cubanas ya no se refieren a Cuba territorialmente sino al imaginario de ello. Este imaginario en Chile está asociado a la noción de raíz negra, de afrolatinoamericano. Como Mariana León comenta se da forma a la puesta en escena callejera del afroarriqueño a partir de referentes afrobrasileños (batucada) y afrouruguayos (candombe); lo que expresa claramente esta idea, y permite analizar en qué medida sucede algo similar con la construcción de las prácticas musicales afrocubanas en el Chile contemporáneo.

Algunos entrevistados hablan de que la música, y las expresiones artísticas si bien están permeadas por su propia tierra hablan de la humanidad entera, pues las fronteras nacionales son una realidad construida y pueden ser entendidas como “comunidades

imaginadas” (Anderson, 1983). Como comenta **B**: “hablando de pertenencia, quizás toda la música del mundo nos pertenece a todos, somos todos parte de lo mismo”. El repertorio que constituye la cumbia chilena no es exclusivamente compuesto por cultores locales, sino que remite a otras localidades del continente, permitiendo la apropiación, desarrollo y uso de este ritmo popular. Ejemplo de ello es la canción popularizada por los Vikings 5 “De Coquimbo soy”, quienes cambiaron la letra y título original de la canción “De Colombia soy”, que alude a sonoridades afrocubanas como el guaguancó. La versión coquimbana alude sin embargo a Cuba, pero su relevancia social radica en que reivindica cumbiancheramente la identidad localista de la ciudad de Coquimbo, capital del norte chico chileno. Basta recurrir a su estribillo para ver sus múltiples referencias:

“De Coquimbo soy

Y vengo cantando

Este guaguancó

Con sabor cubano.”

Esto viene al caso ya que la música afrocubana ha estado siempre vinculada a la idea de música caribeña. Y la cumbia junto con el boom de las orquestas tropicales²⁰ ha sido uno de sus mayores vehículos hacia el pueblo chileno. **F** comenta que su búsqueda dentro de la agrupación Tiembla es precisamente buscar puntos de unión, “aristas que nos comuniquen”, pues el folklor chileno (refiriendo a Violeta Parra y Víctor Jara) es conocido y reinterpretado en Cuba tal como aquí se reinterpreta la rumba, lo que permite un diálogo transnacional interesante. La nueva canción chilena de los años 60 está vinculada a ritmos cubanos y a un ideario de libertad. A partir de los años 60 y como un efecto cultural de la revolución cubana y de los procesos sociales de la izquierda en la extensión Americana; en todo el continente se toman músicas de raíz afro o instrumentos usados en la música cubana o en el Caribe, como sonidos asociados a la libertad y a los procesos sociales de carácter socialista (Rojas, 2011:128). **F**, bailarina de danzas orientales y directora de la agrupación Tiembla -agrupación que fusiona música popular chilena y rumba cubana-, comenta a diferencia de lo planteado anteriormente, que se toca rumba posicionándose “como chilenos, porque somos chilenos”. Esto permite ver la discusión sobre ¿Qué es lo propio?, ¿Qué es lo foráneo?, ¿Cuánto nos define el territorio social en el que nos encontramos, y ¿Cuán amplia y de libre albedrío es realmente la “forma de pertenecer”?

F: Creo que están pasando cosas muy interesantes en Chile, y le veo un futuro próspero porque veo que hay mucha gente vibrando en el conocimiento de las raíces de todo, andinas, afrolatinas y me encantaría que eso se extrapolara también a nuestras propias raíces, eso es el desafío con el grupo que tenemos (agrupación Tiembla), estamos

²⁰ Luego de 1954 a 1970 reconocida como la época de oro de las orquestas tropicales Juan Pablo González y Claudio Rolle plantean en su Historia Social de la Música Popular en Chile 1950-1970 (2009) la importancia e impulso que significó la visita a Chile de la orquesta de Dámaso Pérez Prado en 1952 para la formación de orquestas tropicales en nuestro país.

adquiriendo... tratando... **montando algo a raíz de una cultura que no es de nosotros, pero estamos buscando aristas que nos comuniquen**, esa es la idea y cuál es la identidad, **nos posicionamos como chilenos porque somos chilenos hay un cancionero que traspasa al mundo entero, en Cuba todos conocen a la Violeta Parra, a Victor Jara, hay muchos artistas que son propios del cancionero nacional, que son canciones de lucha, de hecho hay rumberos que han hecho canciones a los movimientos chilenos, entonces siempre han sido países conectados**, independiente de que hace 30 años, las líneas políticas han sido divergentes pero siempre ha habido una amistad de resistencia de ambos pueblos, eso conecta mucho y se extrapola a todas las expresiones artísticas. (F, 27 años, chilena)

Una práctica musical en particular podría ser entonces el medio por el cual las relaciones y los campos sociales se vuelven transnacionales, la plataforma común en este caso es el lenguaje de la rumba:

C: Sí, me siento integrado en verdad a América Latina en su conjunto, así como varios países y no ver tantas diferencia, y que la música cerca todas esas barreras que pueden haber, **la música es transversal a todas esas barreras...** (C, 42 años, chileno)

Entrevistadora: y ¿tú te sientes chileno?

G: Yo, sí.

Entrevistadora: y ¿te identificas con lo latinoamericano, afrolatinoamericano?

G: Por supuesto. Es que igual...como dijo el Mauri Perez, “era el mismo arte”, o **sea son los mismo negros repartidos en el mismo lado y la raíz es la misma**. Si tu escuchai música peruana, y escuchai rumba, y escuchai festejo, lo que va haciendo el bongó, es lo mismo que hace el quinto en la rumba, si vay a escuchar toques de atabaque en Brasil, lo que va haciendo el rumpi, es lo mismo que va haciendo el quinto es lo mismo, entonces son las mismas células rítmicas en distintas formas, que tuvieron distintos desarrollos en distintos lados, el desarrollo del son cubano viene del cintillo haitiano, entonces ese mismo toque de cintillo haitiano que es la makuta, que los toques de vudú de Haití son lo mismo, y eso mismo lo encontrái en Brasil, en Perú. (G, 31 años, chileno)

G, músico percusionista de la Huambaly, orquesta chilena de ritmos tropicales vigente desde los años 1954, recalca otro punto fundamental de este constructo afrolatino, la idea de raíz común. Es posible observar que si bien existen procesos identitarios que reagrupan al *cubaneo a la chilena* bajo términos como “rumberos”, “piratas”. Existen construcciones más amplias que refieren a lo afrolatinoamericano como la plataforma que los reúne, pues más allá de argumentos raciales, lo afro refiere a una historia, no a un genotipo. En suma el concepto de “afroamericano” lleva en su seno “los posibles efectos estructurantes y desestructurantes de la expansión colonial europea respecto de formas culturales explícitas y principios gramaticales inconscientes u orientaciones cognitivas”

(Restrepo, 2003: 99). Es por esto que postulamos aquí que la idea de raíces comunes y una historia de resistencia unifica identitariamente a los sujetos bajo el constructo de la afrolatinoamericanidad. **A** cuenta su experiencia al llegar a Chile, y cómo sin conocer muchas personas las prácticas musicales le permitieron interactuar con otros y enuncia sentirse incluido en ellos como latinoamericano.

A: pero claro, por supuesto ahí me siento más vinculado, porque yo acá he tenido la oportunidad de conocer y experimentar, y a pesar de conocer y de bailar, cantar como varios ritmos y compartir, **interactuar también con varias culturas latinoamericanas, también como que también me incluyo en ellos.** (**A**, 22 años, cubano)

Para inmigrantes como **A** sucede algo similar a lo narrado por **G**, ya que en Chile resulta que, a diferencia de Cuba la rumba está inserta en un campo social afrolatino, en que dialogan los diversos ritmos afrolatinos. Así los inmigrantes cubanos interactúan aquí con afrodescendientes de otras culturas, como es el caso de **A** (cubano) y **W** (peruana), **P** (Uruguayo) que compartieron su experiencia para este estudio.

b) “Resiliencia” y reconocimiento de la historia afrolatinoamericana

En algunos casos el reconocimiento y orgullo por haber resistido a una historia de esclavitud afrodescendiente, genera un proceso similar respecto de los orígenes étnicos locales. Así lo vivió **F** quien desde que se acercó al campo social transnacional del *cubaneo a la chilena* se dio cuenta con más profundidad de sus orígenes indígenas:

F:...y entonces **ahí cuando los cubanos me decían que parecía india me di cuenta de lo alejada que estaba con mi razón indígena**, y hay mucho del pueblo mapuche, que es parte de mí y no lo entendía, siempre amándolos, apoyando su resistencia pero en verdad no entendiendo nada (**F**, 27 años, chilena)

Otro contenido de este campo social transnacional es el sentimiento de “conexión” con la naturaleza (“cielo y tierra”) interpretada como la metáfora del cielo representando lo divino y la tierra la vida, vinculada a las ideas de cosmovisión indígenas presentes en el territorio chileno. También los sujetos refieren a la conexión con las personas propiciada mediante la rumba, en oposición a la comunicación cibernética que caracteriza estos tiempos. La práctica musical afrocubana propone una interacción en la práctica involucrando la presencia física-mental de quienes participan, diálogo en donde el lenguaje verbal no es siempre protagonista.

B: **La rumba es sentimiento, es sentimiento todo el rato, no nace tampoco en una academia la rumba, nace en la calle, nace de los esclavos africanos y su influencia de todos lados**, entonces es algo que emerge no más del sentir más profundo de cada persona que empezó a hacer rumba, y es lo mismo que yo veo reflejado ahora, y en lo que intento hacer yo como a través de ese instrumento, yo comunicarme, hablar y ,claro, **en este sistema en el cual estamos, creo yo, nos mantiene súper alejados de la tierra y del cielo, como que estoy bloqueado entonces, la música te abre todos esos caminos, y te conecta y te hace conectarte con la tierra con el cielo.**

... estamos tan desconectados que en realidad nada nos conecta, o sea estamos conectados a través de un celular, no levantamos las cabezas, la música viene a eso, a conectarte, concernos a sentirnos cercanos, pa mí en lo personal, esto si lo veo así como proyecto a largo plazo, quiero aprenderlo para poder enseñarlo. (B, 34 años, chileno)

Otra arista de la conexión de la que hablan los entrevistados es la conexión con el cuerpo a través de movimientos que tienen cualidades específicas que los diferencian de otros movimientos. Al descubrir movimientos nuevos como los movimientos ondulatorios del torso, característico de las danzas afrocubanas existe una conexión con el centro del cuerpo particular. Siendo esta una experiencia corporal, los participantes creen que lo corporal no difiere del todo con otras esferas del ser. Es decir que la práctica sonora y de movimiento implica reflexiones e interacciones dentro de la creatividad social.

H: Siento que el afrocubano, corporalmente es una experiencia muy diferente, mucho más compleja, me da una wea en la guata, **siento como que es muy intensa, esa conexión con el centro, ¿cachay?** Con el torso, ¡ay! No sé, me cuesta mucho describirlo con palabras. (H, 22 años, chilena)

Otro carácter que define la dimensión social de la rumba es el canto responsorial. Como vemos a continuación los cantos responsoriales generan comunión entre los participantes:

E: Cuando uno se mete a una rueda y hay gente tocando y tiran un canto y la rumba como se arma, responden a ese canto con mucha gente, y todos hacen el coro, y de repente estamos todos vacilando... mucha gente, aparte que la gente es muy buena onda, nos une caleta (E, 29 años, chileno)

El canto responsorial es interpretado en este estudio como la forma ritual de la práctica musical afrocubana, “estando en un mundo social fundado por convenciones y símbolos, todas las acciones sociales son realmente actos rituales o actos pasivos de una ritualización. Solo existe una diferencia de grado entre ritual y vida cotidiana, no de cualidad” (Da Matta, 2002: 74).

Dentro de como las personas entienden esta identidad afrolatina está el concepto de “resiliencia” mencionado por ellos. La resiliencia entendida como la manera de sobrellevar las dificultades por medio de prácticas que generen alegría en las personas se liga a un sentimiento de lucha, de resistencia. Tal como fue el proceso de esclavitud para los afros en la colonia en los distintos países de Latinoamérica. Es lo que explica la familiaridad de este campo social con el concepto de cimarronaje, pues existen incluso obras de danza y teatro que abordan la temática aunando la lucha cimarrona con la chilena y latinoamericana²¹. Esta vez la resistencia no es frente al patrón, sino que a un sistema del que los sujetos se sienten prisioneros “el sistema neoliberal”:

²¹ Obra de Teatro “Corre cimarron” del colectivo Ronda Negra, disponible en: <http://rondanegra.wixsite.com/afrocontemporaneo/>.

L: cultura musical en todos lados, aquí en Chile totalmente **donde el neoliberalismo nos tiene cagados, somos los propulsores del neoliberalismo en Latinoamérica, no hay cultura, y la cultura que hay acá es poca y resiste porque florece,** (L, 35 años, chilena)

Este sistema se expresa concretamente en la manera en que se aborda el trabajo en Chile. Siempre generando distinciones entre el goce y el trabajo, como si fueran conceptos opuestos cuando la migración trae consigo en muchos casos según los sujetos una manera de concebirlos reuniendo ambos conceptos.

E: pero por ejemplo yo trabajo en una oficina, y de repente todo el día son cosas, pero siempre que tengo que hacer algo, o concentrarme, me pongo audífonos y escucho su salsita trabajando (risas), su afro, su cosita. Entonces claro, te cambia y te hace más ameno, y de repente la alegría, el baile, te contagia, no es algo que te quedai cuando vai a bailar no más, te deja algo en el cuerpo, y ese algo está contigo y está lógicamente cuando compartí con el resto, no siempre yo puedo ser así, **no puedo andar weviando en la pega, por ejemplo, tengo que ser más bien portado.** (E, 29 años, chileno)

Como dice **H**, hoy en Chile “se viven maneras distintas de esclavitud” y es por esto que se identifica con ese tópico siempre recurrente en los ritmos afrolatinos.

Entrevistadora: ¿te identifica en algún punto la esclavitud? O ¿el proceso que representan estas danzas a veces?

H: sí, caleta, o sea... pero nada po, por más triste que suene decirlo, **son tipos de esclavitud diferente que se viven acá desde la historia, igual darse cuenta que es un impulso humano el dominar, uno lo reconoce en estas prácticas al estudiarla y las podí reconocer en la vida actual.** (H, 22 años, chilena)

El “reconocimiento de la esclavitud” se erige como la necesidad de volver a conocer, a visibilizar y acercar esa parte de la historia que sienten olvidada, como manera de valorar la lucha del sujeto latinoamericano. Si bien todos saben que la trata negrera fue parte de la colonización y colonia en Sudamérica, los sujetos creen que es necesaria la labor de memoria, tal como con otras prácticas contra los derechos de la humanidad. Así en Perú existe el museo afroperuano, en Uruguay el afrouuguayo donde hablan de ello, y en otros países también. Chile en parte por no haber recibido gran población afrodescendiente, según datos del censo de 1813 la población de negros y mulatos alcanzaba el 6% de la población total, y en Copiapó el 18,55% y por otra parte debido a un imaginario blanqueador de la identidad chilena (Tijoux, 2014), se incorpora poco la historia afrodescendiente en la formación escolar y popular. Como lo plantea **H**, mujer de 22 años, esta práctica musical se vuelve un proceso político importante en la manera que se conceptualiza lo afro y el imaginario asociado a ello.

H: También me parece una acción política **el reconocimiento de lo negado que es lo afro en una sociedad, en un mundo,** más allá de Chile, o como... no sé, po. **Significa también un reconocimiento de lo histórico, humano, el reconocimiento de la**

esclavitud, también eso me parece un proceso político importante que se da a través de estas prácticas. (H, 22 años, chilena)

El concepto de *resiliencia* ha surgido desde el vocabulario empleado por los entrevistados, pues si bien anteriormente hablábamos de comunidad y demandas sociales, en este ápice se aborda la manera en que la rumba como expresión permite a los sujetos sobrellevar las dificultades que enfrentan en su cotidiano asociándolo a la africanía misma y a la resistencia a la esclavitud que vivieron los pueblos de donde viene la rumba.

El origen etimológico de la palabra “resiliencia” refiere a la capacidad de los metales de adaptarse y cambiar con las distintas temperaturas y luego volver a su firmeza. Esto se vuelve metáfora de la capacidad humana de enfrentar las dificultades adaptándose y seguir firmes. Las prácticas musicales afrocubanas serían entonces maneras de un actuar resilientes para los sujetos.

D: ...claro, poner el pecho a las balas, pase lo que pase ir pa allá, tiene que ver con un concepto de la africanía también, resiliencia ante todo... la rumba es súper resiliente también. (D, 23 años, chileno)

Entrevistadora: ¿Qué significa resiliencia?

G: Yo creo que saber sobreponerse a sucesos negativos para una persona, como generar herramientas o estrategias para salir de ciertos estados emocionales, psicológicos, económicos. (G, 31 años, chileno)

F mujer bailarina quien vivió dos años en Cuba hoy en día vive en Chile y practica rumba y danzas tribales y orientales. Ella define resiliencia como muchos sujetos del cubaneo a la chilena lo comprenden:

La rumba es compatible con las demandas sociales. Por lo mismo que hablábamos antes, porque es flexible, se puede tocar de diferentes formas, se puede tocar en la calle, tiene un contexto ya de resistencia, de por sí. (F, 27 años, chilena)

El concepto de resiliencia resuena bastante a lo largo del trabajo etnográfico realizado. El año 2014 mediante un proyecto de alumnos de la Universidad de Chile del que fui parte, realizamos seminarios teóricos y prácticos de ritmos afrolatinos. Allí Rosa Jiménez docente de danza en U. de Chile en su ponencia habló de la introducción en Chile del movimiento afro a través del batuque, y del rol resiliente que cumple desde 1990.

H: De partida yo creo que toda practica corporal o experiencia corporal es política, en sí, el potencial y eje político que hay en el cuerpo y toda la práctica social me parece política, como punto de partida porque creo que conectarse con el cuerpo es una acción política en una sociedad donde eso está negado, escondido, oculto o renegado de la naturaleza humana (H, 22 años, chilena)

La resiliencia está ligada a la reivindicación social y rol político de la práctica musical como resistencia, pues pone en escena cuerpos que reaccionan a lo que consideran la normatividad social que coarta sus expresiones. La conexión con el cuerpo, de la que muchos entrevistados hablan, es vista como resistencia pues hay un sentir generalizado de coartación de la libertad de expresión corporal pues se asocian los movimientos a juicios morales que generan inmovilidad en el cotidiano. Así mover la cintura suele ser interpretado como una provocación, cuando en palabras del investigador y pedagogo afroperuano Marcos Esqueche, el sacro acompañante del movimiento pélvico es asociado a la etimología de “sagrado”. En fin, el plantea dentro de su propuesta pedagógica el derecho al goce, el respeto por las culturas afro descendientes en que la risa y juego no involucra un aprendizaje menos “serio” importante o formal. Esto se relaciona con el objeto de estudio en la medida que los procesos identitarios involucrados en el cubaneo a la chilena tienen como contenido la resiliencia y una corporalidad vinculada al libre goce del movimiento. Como lo plantea el colectivo de investigación Tiesos pero cumbiancheros, la cumbia (otro género proveniente de lo afrocolombiano) responde a un contexto social, de igual manera que lo hace la rumba.

c) Interpretación creativa de la rumba

Los campos sociales generados en la rumba se caracterizan por ser lo suficientemente abiertos y flexibles para ir cambiando en los nuevos contextos sociales, por lo que se han mantenido vigentes durante los últimos años. Además como precisaba anteriormente permite que cualquier persona interesada pueda integrarse al campo social. La modernización y el abaratamiento de los medios de transporte como así también el surgimiento de nuevas tecnologías de comunicación (teléfonos, fax, internet, correo electrónico, videoconferencias) han permitido que los migrantes de las últimas décadas se conviertan en migrantes transnacionales o “transmigrantes”²² pudiendo mantener conexiones, actividades e incluso residencia simultánea en más de un sitio del globo (Aize, 2013).

H: La rumba tiene algo que, no sé si es único de ella, pero se está adaptando a los contextos, es abierta a cambiar siempre, cambia con el reguetón, con la timba, cambia con todo, **entonces es tan flexible que cualquier persona puede entrar de alguna forma a eso, y hace que sea llamativo**, yo creo, para la gente (**H**, 22 años, chilena)

La experiencia del *cubaneo la chilena* como menciona **H** “modifica tu cultura” pues pone en marcha procesos identitarios que ya no apelan a lo nacional únicamente sino a identidades más abarcativas como lo es la afrolatina.

H: sí, yo creo que de partida... cuando incluis tu cuerpo en tu vida, ya tu vida es diferente a lo que podría haber sido, y en ese sentido, el bailar, el relacionarse con la música, o tocar, **como que te cambia la vida, y también culturalmente relacionarse, estudiar, o**

²² Los ‘transmigrantes’ son inmigrantes cuyas vidas cotidianas dependen de múltiples y continuas interconexiones a través de límites internacionales y cuyas identidades están configuradas en relación a más de un Estado Nación. (Glick Shiller; Basch y Szanton Blanc, 1995).

recibir de cierta forma información, o como expresiones de otras culturas también modifica tu vida, modifica tu cultura. (H, 22 años, chilena)

El carácter interpretativo e improvisativo tanto en los cantos como percusiones y danzas hace que sea una práctica que permite la creación constante en términos artísticos lo que va ligado a la creatividad social también sobre todo en el contenido de las letras y maneras de coreografiar.

G: Me gusta porque está tomando ribetes propios, está agarrando su propio estilo, están fusionando, están haciendo sus propias cosas y no es rumba... o sea tú lo escuchai y suena cubano, pero no es rumba pura, pura, de Cuba.

Ahora, nosotros sí por ser chilenos y tener otras influencias musicales de acá, o sea yo soy cuequero de nacimiento, eso es a lo que me he dedicado toda la vida a hacer, y cuando toco las tumbadoras o quinceo, meto cosas que son propias de los ritmos que yo manejo, la cueca, ritmos chilenos, claro y ahí hay un poco más de fusión, pero yo creo que pa allá va el camino... capaz que van a estar tocando rumba con pandero, ¿cachay? en unos años más. Lo mismo que hablábamos cuando me encontré con un amigo, que en 50... o 100 años más, quizás como va a ser la cueca, si hace 50, 60 años se le metió batería, bajo, piano, cosas que no tenía, se le quito el arpa, porque ya son muy pocos los que tocan cueca con arpa, guitarra enchufada, guitarra eléctrica, entonces ya quizás en cuanto tiempo más van a haber más cambios y qué va hacer la cueca. Lo mismo que pasó con la rumba en Cuba, cuando tu escuchai un grupo de rumba como los "Timbalive" o "Los papines", etc.... "conjunto nacional", los voy a ver y lo que uno sabe que la rumba no tiene nada que ver con lo que hacen actualmente, lo mismo que hicieron los "chinitos" con el guarapachangueo, entonces ya ha ido mutando, ha ido cambiando. (G, 31 años, chileno)

Todos quienes hacen parte del *cubaneo a la chilena*, asumen que existe un proceso imitativo para adquirir el lenguaje pero que también el proceso creativo es inevitable pues se apropian la rumba, la interpretan a su manera.

K: porque al fin y al cabo tú también estás asumiendo una cultura, y también poní de la tuya, no la asumí al 100%, lógicamente aprendí como la técnica porque uno quiere tocar igual que el otro loco, quiere bailar como el otro loco, pero también hay que entender que uno tiene una raíz, y quizás la raíz antigua está conectada con África, pero nuestra raíz ahora es que estamos acá. (K, 31 años, argentina)

Tanto personas de diversas profesiones como músicos de profesión sienten esa capacidad de la práctica para albergar creatividad y expresión.

C: Eso es lo que te quería comentar, la rumba tiene un lenguaje que es tan acabado y tan profundo, tan lleno de conceptos, tan lleno de cosas que saca de otros estilos y que las lleva a la rumba misma, que es muy inacabado, uno que se mete se da cuenta de que es un universo que uno no termina de comprender, y cada vez que siento que la comprendo un poco más, siento que me puedo expresar a través de ella porque son muchas las

variantes, entonces siento que es un canal donde me puedo expresar, puedo expresar mi musicalidad, mis ideas

Mucha, muchísima creatividad. La rumba es un estilo, que por su forma, por la forma por la como está estructurada, le da al intérprete un margen bastante amplio de poder crear o improvisar, siempre y cuando ese intérprete conozca el estilo y conozca, eh... digamos, se adentre en el lenguaje mismo de la rumba, si tú te adentras puedes encontrar muchos lugares donde poder improvisar, muchos lugares donde poder crear, aun cuando los temas no sean tuyos... **una la rumba nunca se va a salir igual a otra, aunque tú la estés tocando , porque la estructura de los tambores es improvisativa, entonces nunca un tema nunca va a salir igual al mismo tema, un mismo tema nunca va a salir igual dos veces.** (C, 42 años, chileno)

Una de las cosas que vuelve llamativo el *cubano a la chilena* es que integra rápidamente a quienes están presentes en la práctica, ya sea a través del baile o del coro responsorial. La creatividad también hace que las personas persistan en el estilo, pues existen creaciones de rumba original por ejemplo el disco de la agrupación La Ritmatica, o también en coros espontáneos que son parte del “vacilón”.

d) Dimensión espiritual de los campos sociales transnacionales



Los sujetos entrevistados en su mayoría no se consideran católicos ni adhieren a la religión católica. A pesar de la heterogénea gama de creencias de las personas, postulamos aquí que parte de los procesos identitarios del *cubano a la chilena* va relacionado a lo que llaman dimensiones espirituales en que la creencia en elementos de la naturaleza tiene relación espiritual con el ser humano. Esto es una síntesis creativa de los contenidos vehiculado por la cultura yoruba en que muchos orishas están vinculados a algún elemento de la naturaleza (no así todos) lo que está presente en otros cultos locales

también. Ahora bien no sólo los que remiten a la naturaleza como yemaya (mar) oshun (aguas dulces, ríos) o shango (rayos) sino que a figuras humanas que se caracterizan de manera particular. Tal es el caso de Eleggua que es el “que abre los caminos” u Oshun que es la deidad de los ríos, seductora y vanidosa. Los orishas del panteón afrocubano más conocidos en el campo social del *cubano a la chilena* son estos: Los tres guerreros (Eleggua el niño que abre los caminos, Ochossi el cazador, Oggun el dueño de los metales que vive en los montes). Dentro de las deidades conocidas femeninas está Yemayá (dueña de los mares) y Oshun (dueña de las aguas dulces, vanidosa atractiva y risueña) (Bolivar. N, 2011).

Para ilustrar cada una de las posturas mencionadas anteriormente es que citaremos parte de las entrevistas. Los cubanos conocidos durante el trabajo de campo pertenecían al culto yoruba en su mayoría, independiente de su grado de compromiso con la religión, todos vinculaban su vida cotidiana con los orishas de la Regla de Ocha. Y se vinculaban con personas de otras nacionalidades a través de eso aquí en Chile.

A: claro... el mismo amigo de Venezuela que llegó y que también pertenecemos a la misma religión, por eso nos conocimos y se integró a la banda. (**A**, 24 años, cubano)

G es un ejemplo de chilenos que siguen la religión yoruba. Pues incluso en Chile existen babalaos (la traducción más semejante sería la de sacerdote de la religión santería) que realizan ceremonias de apadrinaje en Santiago.

G: ...tengo mis creencias personales y creo mucho en el Yoruba, de hecho acá hay un babalao que es chileno, Juan Bustos, que es percusionista también. Él estudio en Cuba, es percusionista, allá se hizo babalao y se vino para acá... y él es mi padrino (**G**, 31 años, chileno)

Respecto a la espiritualidad vinculada a la naturaleza muchos mencionan los elementos como el agua, fuego etc. para describir sus cultos. Ahora bien como precisa el hablante esta dimensión espiritual que retoma elementos afro no refiere directamente a la rumba pues la rumba se caracteriza por no pertenecer a ningún culto en particular- a diferencia de los cantos de batás-. No obstante al pertenecer a la cultura cubana y ésta al estar tan fuertemente ligada a la religión, el campo social del *cubano a la chilena* es atravesado por esa temática.

E: Lo primero que yo no creo en un Dios único, **mi creencia es más parecida a la religión mapuche**, porque para mí la naturaleza es una expresión. Mar... fuego, si está un poco mi creencia, o como yo interpreto algunas cosas, yo tengo más esa cercanía a ese tipo de creencia...

Claro, **lo importante es la naturaleza, entonces el afro respeta mucho eso, los dioses son de la naturaleza**, del agua, de la guerra, son elementos que están que uno puede ver sentir... el aire, eso me interpretó mucho, entender esta parte afro, después entender la parte de rumba por lo callejero, la rumba no es necesariamente Orichas (**E**, 29 años, chileno)

La espiritualidad vinculada a expresiones corporales cambia la manera misma de comprender la espiritualidad, ya no como un credo únicamente sino como una experiencia corporal que se evoca en ciertas danzas y toques. Esa nueva visión de la espiritualidad queda impregnada en muchos de quienes participan de este campo social. Pues las danzas afrocubanas dentro de las cuales está la rumba y la danza a orichas no tienen un sentido meramente estético sino que espiritual y de fiesta reunidos. Maneras de vivir lo espiritual y religioso que plantean una forma distinta a la preponderante en la identidad católica como religión más popular en Chile. Esto respaldado por el censo de 2002, que consultó nueve opciones en la pregunta sobre religión, ampliando así el número de alternativas respecto a los censos anteriores. Los resultados obtenidos indican que el 70,0% de los habitantes de quince años o más se declaró católico; el 15,1% evangélico; el 4,4% se identificó con otra religión o credo, y el 8,3% dijo no tener religión, ser ateo o agnóstico. El censo de 1992 mostró que el 76,7% de los habitantes de 14 años o más se declaró católico; el 12,4% evangélico; el 0,8% protestante; el 4,2% se identificó con otra religión o credo, y el 5,8% dijo ser indiferente o ateo.²³

H: yo creo que en cuanto a lo espiritual, **creo que todos los cambios corporales tienen que ver con eso espiritual**, y más específicamente siento que... conocer la religión, implícita dentro... relacionada a la danza y los toques, en este caso no sé, de la santería, o los orichas específicamente, **igual ha cambiado un poco mi paradigma sobre lo que es una práctica religiosa**. Creo que tal vez **una cosa muy significativa para mí, es que los orichas sean como son, eso también cambia mi visión del universo espiritualmente, igual me he transformado en ese sentido.**

Entrevistadora: ¿tú te consideras alguien religioso?

H: no, para nada. Entonces como que... lo que me pasa es que... **siento esa distancia que siento de Dios... hacia Dios, es un ser totalmente divino, y yo no me siento nada identificada ni proyectada en él, como si ocurre con otras figuras a las que pertenecen estos cultos...** (H, 22 años, chilena)

Finalmente hay quienes no adhieren a ningún culto particular, pues de hecho la rumba si bien menciona a los orichas no es una práctica religiosa:

C: yo no sé porque lo hago (la rumba), es algo que me llegó y lo hago y no me lo cuestiono, y lo hago casi en forma intuitiva, y creo que de ahí viene la espiritualidad en mi caso, es una cuestión que ya que como que es parte de mí.

La rumba en sí mismo es una manifestación de carácter popular, que no está ligada necesariamente a un credo, aunque mucha gente que tiene un tipo de credo en Cuba la práctica, que son los que practican la religión la santería en la región de Yoruba. (C, 42 años, chileno)

²³Censo 2002 Chile <http://www.ine.cl/cd2002/sintesis censal.pdf>

Dentro del trabajo de campo y entrevistas surgió recurrentemente la idea de que para la cultura cubana lo material estaba completamente ligado a lo espiritual. Los conceptos de alma y espíritu eurocéntricos no servirían para comprender la dualidad cuerpo/alma del Palo Monte (una de las religiones más influyentes cubana) pues son nociones que según los postulados de Paul Johnson son heredados de la colonialidad (Espíritu Santos, 2014). La nganga²⁴ según su estudio pone en juego la noción de materia y espíritu, pues es una materia que es espíritu para una finalidad y luego vuelve a su condición de materia, lo que propone entonces una noción de “self” que difiere de la concepción occidental. Esto es relevante para el estudio en la medida que la conexión de la que hablan muchos de los sujetos entrevistados refiere al cuerpo y al espíritu indistintamente. Por ende el cuerpo y el espíritu entendido como la conexión profunda con una dimensión íntima están entrelazados. Esto es en definitiva lo que suscita la conexión con el tambor.

D: ...es lejana y es hay una concepción de la africanía que nosotros como occidentales nos cuesta mucho comprender, también. Me acuerdo como lo decía la Diana Espirito Santo²⁵ que hablaba de la de separación que tiene el occidental entre lo espiritual, lo material, el cielo, la tierra y como lo ven los africanos, que lo ven mucho más integrado quizás y para nosotros es a veces más confuso entenderlo, ese constante relación con los muertos que están, sí, están contigo (D, 27 años, chileno)

E: Pa bailar afro tiene que ser con música en vivo, porque la conexión con el tambor es muy importante, el sentido que uno le da al baile, y que el baile sea la tierra sea consciente de lo que está haciendo, porque al fin y al cabo estay bailando una cultura que no es tuya, le estay bailando finalmente a dioses que no son los tuyos por cultura de siempre, por ende una de las cosas más importantes, independiente de desarrollar la técnica como tal, es conocer la cultura que tú estás bailando, y ya entendiendo esa cultura, también la danza, como los cantos, los toques se pueden interpretar de una manera mejor. (E, 29 años, chileno)

Aquí es posible ver la importancia de la “música en vivo” pues la práctica musical afrocubana se genera a partir de la relación entre la percusión, la danza y los cantos. Ahora bien la rumba no plantea un credo particular si bien está permeada por la santería y el palo monte cubanos, que en definitiva son parte de su cultura y permean todas las esferas de la vida allí. Sin embargo se suele hablar de la conexión cuerpo-espíritu, ya que el tambor sería un medio para conectar cielo y tierra, así mismo las danzas. Esto se da sobre todo en la parte del afrocubano llamado danza de orishas en que hay toques específicos para ello: Güiro, Batás, Palo. En las clases de danza y presentaciones de rumba también se bailan, pero en ceremonia tienen otro carácter, pues “el orisha se le monta a la persona”. El objeto de estudio en este caso es la práctica musical de la rumba,

²⁴ Culto cubano de Palo Monte

²⁵ Diana Espirito Santo es antropóloga especialista en santería cubana. Realizó un seminario en U. de Chile y U. Católica al que asistí junto con el entrevistado.

ritmo que hace parte de los ritmos afrocubanos, sin embargo no abordaremos las danzas a Orishas.

Entonces quienes cubanean a la chilena, son críticos de su práctica en la medida que saben que interpretan una cultura “que no es suya” y por ello le dan importancia a saber lo que se baila, de estudiar y adentrarse en la historia y significaciones de la cultura afrocubana. Ahora bien este interés no radica únicamente en que se trata de algo desconocido, sino en que es la experiencia de ello lo que les provoca un interés posterior. Postulamos que es precisamente esta experiencia de comunión entre cuerpo y espíritu, a través de deidades abstractas que “no son las propias” lo que da pie a la reinterpretación de su contenido y apropiación en lo que sería el “cubaneo a la chilena”.

Si bien es un tema de largo espectro, es importante contextualizar sobre la importancia de los orishas en la cultura cubana. Orisha significa “dueño de su cabeza”, y son mitológicamente reyes de pueblos del golfo de Guinea. En la trata negrera, al reunir la tierra cubana a una gran cantidad de esclavos provenientes de regiones diversas y de lenguas diversas, organizaron ese panteón común en lengua Yoruba, que es como se denominó genéricamente a ese complejo cultural, Regla de Ocha (Bolívar, 1990). Las letras de los cantos a Orishas están en yoruba y al ser una lengua antigua sus significados se han ido abriendo. Si bien existen traducciones no son exactas y quienes las cantan en Chile, y muchas veces en Cuba mismo, no saben la significación en términos literales. Esto permite una reinterpretación personal del arquetipo que encarna cada orisha. Los más comunes y trabajados en Chile son los tres guerreros: Eleggua, Ochossi, Oggun. Y otros: Obatala, Shango, Ochun, Yemayá, Oyá.

e) Empoderamiento del cuerpo y cambios en las configuraciones de género

En los discursos de los entrevistados como también en las observaciones de campo surgió como tópico relevante los cuestionamientos acerca de los roles de géneros, asociados a la concepción del cuerpo y a la noción de recreación de ello, u en términos de los sujetos “empoderarse del cuerpo”. El concepto de género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana” (Rubin, 1986:36) sirve a la comprensión de estos procesos identitarios y las construcciones sociales culturalmente situadas en la diferencia biológica. Los aportes de Rubin atañen este análisis ya que fue pionera en distinguir género de sexualidad, estableciendo que está última posee también su propia configuración y estudiando sus lógicas relacionales y de dominación.

En este caso la noción de género es discutida pues el “empoderamiento femenino” fue mencionado como un aspecto que responde a la concepción que tenían los sujetos entrevistados previamente del género femenino. Es una concepción diferente a la que poseían los sujetos previamente a entrar a este campo social pues la noción de género que porta la rumba cubana vehicula significaciones que son leídas y transformadas en el contexto chileno. Hay rasgos que se valoran, otros que ven con mirada crítica, pero en definitiva a través de esta práctica musical experimentan otra manera de vivir el género, la sensualidad y sexualidad. Frente a la sexualización y racialización con que se discrimina a

la inmigración negra, el *cubano a la chilena* a través de la interacción permite entender las expresiones corporales de otra manera. **F** cuenta su experiencia con la cultura cubana viviendo allí y luego en Chile:

F: ...cuando llegué a Cuba la señora con que viví me dijo: “aquí hay condones, porque a tu edad se hace mucho el amor, y tu vienes a estudiar pero también a pasarlo bien, así que te tienes que cuidar” y todas las conquistas, porque allá es otra la volá, porque no había celular, entonces te llamaban a la casa, te paso a recoger, se visten bonito, te llevan un regalo, vamos al cine, muy de la vieja escuela...

Eso lo entendí viviendo en Cuba, **el exotismo, o la caracterización que hay del cubano, de la cultura cubana**, que la gente es súper feliz, que las cubanas son súper lindas, los mojitos, varadero, y viviendo ahí al principio se me desmoronó toda la idealización

El empoderamiento femenino, entonces esta súper ligado porque te gusta tanto, porque la salsa yo la amo, porque es distinta, el hombre te lleva todo el rato, en la rumba el hombre te quiere vacunar pero tú lo permites o no, tú insistas o no, tú defines el límite, el puede estar ahí, y a ti no te gustó y te vay, pero sigues en tu misma posición, **la rumbera, la mujer que habla fuerte, la mujer que tiene muchas amigas, la mujer está tirando la talla y se ríe fuerte, ellas no mandan a decir nada con nadie: “te gusto, me gustas, dale” entonces eso, a mi en términos de empoderamiento me enamoró caleta** (F, 28 años, chilena)

La configuración de la sexualidad como algo cotidiano, a diferencia de como se vive en Chile (Vidal, 2002) al igual que el goce, el baile y la concepción de la mujer como fuerte, “que decide y habla fuerte” es una idea vehiculada por la rumba que atrae a muchos y muchas chilenas. Pues responde como dicen ellos a una parte de la cultura chilena en que se valora la feminidad entendida como recato, sutileza, misterio. La “care palona” por el contrario, que refiere a “cara de palo”, es un término que define a la mujer cubana según su usanza de la expresión, y plantea así un rol de género con contenidos distintos. Ahora bien, la sexualización del género femenino a que esto puede conducir es criticada por hombres y mujeres en esta práctica también.

B: Yo lo veo así desde el hombre: el poto, las tetas.... La sexualidad, sensualidad también está tergiversada, como la mina que se mueve “ ¡oh! La mina caliente” pero no es así, la mujer tiene esa sensualidad que es natural en ella, todas las mujeres debieran poder ser así. Como que no, por lo menos a mí, **yo no veo una mujer bailando y pienso: “¡oh! Washita rica” si no que la veo en su liberación máxima.** (B, 34 años, chileno)

D: También puede ocurrir que hay muchas cosas que están sexualizadas y que ciertas cosas no tienen que implicar, son sólo movimiento y también está bien. Lo he escuchado de un discurso más feminista del círculo (D, 27 años, chileno)

G: Lo que pasa es que en África la sensualidad es muy distinta a como se ve en occidente, no es un tabú. Entonces por el clima, por todo, en Centro América también. O sea ver a alguien en bikini no es algo extraño, ver a alguien tapado es extraño, en cambio acá es todo lo contrario, todo acá produce siempre choque, son tabúes que existen siempre acá. “oye mira como baila” “la agarro de la cadera”, y ¿cuál es el problema? si es un baile no más. A parte que los bailes nacen como expresión de cortejo. (G, 31 años, chileno)

H: Tal vez tiene que ver con que uno se desvicia, como que tal **vez yo creo que la cultura cubana es súper machista**, y siento que en la danza también se ve expresado, si bien en la danza de orichas no tanto, ¿chachay? (danza se orishas es danza a los dioses cubanos).

Entrevistadora: ¿Cuáles son los cánones de belleza que tú crees que están en esa danza?

H: En el “bailar bien” hay una cosa, en ese sentido el **“bailar bien” tal vez es una soltura, una sensualidad, pero también así se ve el estereotipo de la mujer latina súper sexualizada, creo que igual es una imagen que dentro de esos roles tan marcados que hay como en el ambiente afrolatino** (H, 22 años, chilena)

Vemos en estas dos últimas opiniones varios contenidos. Primero que las danzas rumberas generan visiones variadas en torno a la discusión en torno a los roles de género. Se asume una coquetería entre hombre y mujer, sin embargo se critica la sexualización de la “mujer latina” como objeto de deseo, pues la liberación a través de la danza puede ser sensual según **B** en términos de empoderamiento al igual que para **F**, no obstante **H** opina que la cultura cubana es “súper machista” y en Chile se replica esto en el “ambiente” afrolatino. Como dice **H**: *“es que yo siento que en general en el mundo afro se ve una relación eh.... No sé si decirle machista, pero sí una relación súper: los músicos-las bailarinas. Las bailarinas ahí siendo bonitas, los músicos tocando, es sexista, roles muy definidos, y no sé, y claramente en Cuba es muy diferente, no sé si pa bien o pa mal...”*. Aquí vemos que la relectura de esta práctica musical en Chile se divide por género, la idea de masculinidad es tocar el tambor para la mujer femenina que debe mostrar su belleza en la danza.

En el contexto de esta investigación, esta marca en la corporalidad del “otro” extranjero, estos cuerpos que “no importan”, “cuerpos abyectos” -de acuerdo a los planteamientos de Butler (2012)-, están siendo significados en la interacción cotidiana desde un racismo que inevitablemente se estará cruzando con el sexismo, debido a que la corporalidad “negra” y “caribeña” aparece como “exótica”. Exotismo que cuestiona, desordena y provoca a la moral sexual y racial colonial. Desde Butler se entiende que hay fuerzas de deseo/rechazo e inclusión/exclusión hacia estas corporalidades y sexualidades.

La rumba al ser una práctica callejera, popular y cotidiana plantea un continuo cuestionamiento en torno a los roles de género. Pues responde a la mirada racista de deseo/rechazo mediante la práctica de danzas cubanas en espacios públicos. Encarnando los movimientos imitados de cubanos y cubanas personas de diversas nacionalidades y culturas encarnan su reflexión en torno a ello. Tanto de parte de hombres como de mujeres los roles son puestos en cuestión.

Como mencionamos anteriormente el género es algo relevante dentro de los procesos identitarios pues parte de la identificación de los sujetos con el campo social transnacional son los contenidos con los que se reconstruye la identidad de género. Si bien este análisis no es el centro de este estudio, no se puede dejar de mencionar. Como comenta H a continuación, en los ritmos afrocubanos incorporando los ritmos de orishas, la femineidad se caracteriza por la sensualidad pero también y de igual manera se caracteriza por la fuerza (aún más que por la belleza, siendo éste el valor más resaltado históricamente respecto de la femineidad en Chile). Esto tiene varias causas dentro de las cuales están los orishas femeninos del panteón afrocubano (Regla de Ocha) en que los arquetipos femeninos suelen ser guerreros, iracundos, fuerte, y de gran personalidad. Como plantea Elsa Muñiz para el caso de Brasil, del que Chile no se aleja tanto, “un tema privilegiado es el de las cirugías cosméticas que en nuestros países han proliferado como prácticas cotidianas aun a costa de la salud y de los efectos colaterales que muchas de estas intervenciones propician en los cuerpos de las mujeres. Es así como en el presente ensayo muestro la manera en la que la cultura de género hegemónica se reitera constantemente a partir de las representaciones de la femineidad que giran en torno a las bellezas y a la perfección como norma.”²⁶

H: la rumba expresa esa sensualidad y esa sexualidad, siento que es muy presente, es muy latente, el afro es de piel, es muy sensual ¿cachay?, **pero que se conecta con una sensualidad que es no es sólo esa belleza femenina, si no también tiene una fuerza...**

Ha cambiado mi relación con la danza desde el goce, el placer, como que también cambia la relación con el cuerpo, en el fondo, y ahí está la sexualidad, está la emocionalidad, no sé... siento que igual practicar lo afrocubano en particular, o en general lo afrolatino despierta un **auto reconocimiento, un descubrirte, esto claramente cambia tus prácticas.**

Sí, **me identifico con la danza, la gozo, y como que la siento parte de mi al practicarla, ¿cachay?** Entonces claramente ahí me identifico con esa cultura, con esa energía, igual siento que me pertenece y yo pertenezco a ella al momento de vivirla, de disfrutarla.

Entrevistadora: ¿Más afrolatina que afrocubana, específicamente?

²⁶ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200006

H: sí, igual me cuesta decir afrocubana... como que no sé, es una danza en particular con la que me pasan más cosas del afro que he practicado, como que realmente me apasiona en el sentido de la experiencia que vivo al practicarla más que con otras prácticas afro. (H, 22 años, chilena)

El goce del cuerpo también se relaciona con el género en la medida que ya no es algo propio del género femenino sino que la experiencia corporal tanto de hombres como mujeres está dentro de los contenidos de este campo social. El sentido de pertenencia reside en gran parte en la práctica misma como experiencia más allá de los discursos que circulan en torno al *cubaneo a la chilena*. Estas son “formas de pertenecer” en que se puede entrar conscientemente y por decisión a un campo social (Levitt y Glick Shiller, 1990).

H:...o sea tomar la decisión de gozar, como que igual me parece importante, más allá de la diferencia en tema de estudio, ¿cachay? (H, 22 años, chilena)

Retomando la idea de performance de Butler, Taylor afirma que los actos performáticos, surgen en la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos. “Por lo que un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como performance” (Taylor, 2011: 11). Los sujetos de estudio consideran que al mostrarse en espacios visibles y públicos como plazas, haciendo movimientos que socialmente son atribuidos a la obscenidad, están realizando un acto performático, pues ponen en práctica otra manera de entender el cuerpo y el movimiento perturbando la cotidiana quietud corporal de estos espacios.

Si bien la noción de género que esto pone en marcha es digna de un estudio más profundo y puede servir de insumo a futuros estudios, no puede dejar de mencionarse como relevante para este campo social. A modo de síntesis, podemos decir respecto a la tercera dimensión analítica “campos sociales transnacionales afrolatinos” que los procesos identitarios en juego están en continuo diálogo con la concepción de la migración pero no todos los elementos de esta concepción son retomados para los procesos identitarios de este campo social. Se dejan fuera las caracterizaciones de “impuntualidad” y la forma de “machismo” que se les atribuye. Pues no se trata de que chilenos realicen un símil de los sujetos inmigrantes afrodescendientes o de los valores que ellos portan, sino que ponen en marcha una creatividad social que da pie a una configuración nueva del *Cubaneo a la Chilena* actual.

III. Síntesis y discusión de las categorías analíticas desarrolladas en las observaciones y entrevistas

Las categorías analíticas descritas a partir de las observaciones etnográficas pretenden conformar un cuadro de las significaciones y concepciones sobre: el “otro” inmigrante afro, el espacio urbano y acontecer social nacional, y la concepción del “sí mismo” y del “nosotros mismos” configurada en los campos sociales transnacionales afrolatinos en Santiago y Valparaíso. Sin embargo en la revisión de las entrevistas nos encontramos con nuevos hallazgos que vienen a complementar y poner en discusión dichas significaciones.

Es importante precisar que la primera categoría de análisis “Valorización de la migración afrodescendiente” se abordó por un lado desde los vínculos sociales refiriendo a: ¿Qué relaciones sociales se generan con inmigrantes afros en el *cubaneo a la chilena*? Los resultados mostraron que se generan vínculos de amistad, alumno profesor, laborales, pareja, entre otros. Estos vínculos difieren de los vínculos propiciados por el racismo preponderante hacia inmigrantes “negros”²⁷ pues están influenciados por el interés por la cultura afrocubana, prácticas musicales que tienen sus precedentes en la inmigración cubana desde 1990.

Por otro lado, esta categoría de análisis se abordó a partir de los discursos de sujetos entrevistados: ¿Qué dicen los chilenos de los inmigrantes afros y sus expresiones culturales? Los resultados fueron principalmente la idea de que los cubanos poseen una rica y compleja gama de expresiones culturales; que representan una manera de enfrentar la vida con alegría, que traen consigo una noción del goce libre de represión; que provienen de una sociedad que garantiza derechos sociales que están en debate actualmente en Chile como salud educación y previsión; y que poseen un carácter desafiante y de resistencia a las dificultades.

La segunda categoría de análisis “Apropiación del espacio urbano y reivindicaciones sociales” se abordó por un lado etnográficamente observando cómo las personas interactuaban dentro del espacio urbano. ¿Dónde confluyen espacialmente las interacciones de inmigrantes y chilenos? y ¿Cómo cambia el uso de espacios públicos a través del *cubaneo a la chilena*? Los resultados mostraron que se generaron *translocalidades* como barrio Yungay en que inmigrantes afrodescendientes conviven con chilenos y personas de diversas nacionalidades. Como lo indica el término, la “apropiación” de las plazas y calles de Santiago y Valparaíso es expresada por los rumberos como el ocupar esos espacios con propiedad para desarrollar la rumba, los cantos, las danzas y el contexto de festejo que involucra. Como la calle es el espacio de visibilización de la rumba, y desde su origen la define, si se restringe a la esfera privada su desarrollo pierde sentido. La experiencia de liberación a la que aluden los sujetos entrevistados involucra la dimensión espacial urbana en maneras de vivir, de compartir casas, de hacer clases en las plazas, en suma de abrir espacios de intercambio en el

²⁷ Investigación Fondecyt: “Inmigrantes negros en Chile”: Prácticas cotidianas de racialización/sexualización.

espacio urbano. Espacio que buscan transformar desde un espacio que no es de nadie, a un espacio de que sea de todos.

Esta categoría de análisis abordada desde los discursos de los sujetos permite evidenciar la creatividad social, refiriendo a: ¿Qué dicen chilenos e inmigrantes de su experiencia al compartir vivienda? y ¿Qué dicen de las reivindicaciones sociales urbanas y su relación con el *cubaneo a la chilena*? Quienes compartieron vivienda cuentan que a partir de allí empezaron a conocer la rumba como también quienes conocieron la rumba luego vivieron con inmigrantes cubanos por algún tiempo. En barrio Yungay viven muchas de las personas partícipes del *cubaneo a la chilena*, es un barrio valorado por su diversidad cultural y uso de los espacios públicos. Dentro de los barrios de Santiago es uno de los que más genera interacción entre sujetos de culturas diferentes. Propuesta distinta a la segregación espacial que se produce con inmigrantes haitianos por ejemplo en comunas como Quilicura y Santiago (sin desmerecer los esfuerzos de integración desde la municipalidad y ONGs que en efecto están orientadas a ello). Como plantea la investigación “Barrios y población inmigrantes: el caso de la comuna de Santiago” realizada por Daisy y Margarit Segura, Karina Bijit Abde²⁸, la investigación se centra en la experiencia territorial de los migrantes extranjeros y residentes autóctonos en barrios de la comuna de Santiago. Se plantea que desde el punto de vista de las características del territorio, este constituye una realidad que nos remite permanentemente a la estructura social, a los códigos culturales de la colectividad que lo habita, quienes a su vez despliegan sobre él un conjunto de sentimientos, imágenes y reacciones ante el nuevo residente inmigrante. En este contexto, la convivencia, el intercambio y la llegada de inmigrantes de diversos lugares han conformado en los contextos receptores un paisaje urbano heterogéneo, en el que las desigualdades sociales, políticas, culturales, entre otras, han desembocado en una ocupación desigual del espacio, surgiendo así una nueva expresión de vulnerabilidad urbana y conformándose ciudades fracturadas y polarizadas. En una aproximación cualitativa de territorios, barrios, vecinos (autóctonos e inmigrantes) de la comuna de Santiago, se evidenció que la concentración de población inmigrante repercute en la relación con la territorialidad representada en el espacio local/barrial e impacta en la calidad de vida de quienes las componen. Con esto queda en evidencia que el *cubaneo a la chilena* genera una propuesta diferente de integración espacial urbana de inmigrantes, ya que como planteamos aquí apoya la formación de *translocalidades* como espacios de interacción.

Respecto de las reivindicaciones sociales los resultados mostraron que los chilenos son más propensos a pensar la rumba como herramienta de apoyo a demandas sociales como educación, causas indígenas y otras causas sociales vigentes en la sociedad chilena. Sin embargo cubanos inmigrantes no les parece la idea de ligar la rumba con lo político debido al temor de generar conflicto legal con su residencia en Chile.

²⁸ http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-83582014000200002 Este artículo difunde los resultados del proyecto Fondecyt de Iniciación 1110034, financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT).

En la tercera categoría de análisis “Campos sociales transnacionales afrolatinos” vemos que el *cubaneo a la chilena* genera campos sociales en donde la nacionalidad ya no es el índice de distinción respecto de los otros. Esta categoría se abordó por un lado etnográficamente observando vínculos sociales: ¿Qué actividades realizan chilenos, cubanos e inmigrantes afrodescendientes juntos, qué instancias sociales comparten? Los resultados fueron que se reúnen en torno al consumo cultural latino (tocatas de salsa, discotheque Orishas, Maestra vida, Club 57, Viaje Bar) pues dicha afinidad musical los hace coincidir en lugares donde se baile y escuche esos estilos. Se concluye también que el campo social afrolatino al abarcar conceptualmente a diversos ritmos (afroperuano, afrobrasileño, fromandingue) genera por consecuencia que las personas de esos círculos sociales se relacionen y conozcan otras prácticas afros. Es relevante mencionar que a pesar del hermetismo propio de los campos sociales, existe en el discurso de los sujetos una iniciativa de “abrir las puertas” para que personas de otros círculos sociales conozcan esta práctica musical.

Al abordar esta categoría desde los discursos de los entrevistados, la creatividad social puesta en marcha se expresa mediante la pregunta: ¿Con qué te identificas tú? Los resultados fueron que los sujetos se identifican dentro de un colectivo llamado “mundillo”, “circuito” o “circulo” que se reúne en el concepto de latinoamericano y lo afro latino. Esto se justifica por una afinidad musical; por una noción de raíz común relacionada con la historia de Sud y Centro América colonizada; por una noción de resistencia a la esclavitud expresada en una actitud resiliente a través del goce, y la re-significación de género. Respecto a esto último, a pesar de que no haya consenso total, se discute en torno a conceptos específicos como el de feminidad asociada a la fuerza y masculinidad asociada a la expresión corporal, ambas nociones no integradas en la significación de género que tenían previo a entrar en el *cubaneo a la chilena*. También se identifican a través de una interpretación creativa de la rumba en que las letras de las canciones tocadas al igual que las danzas van siendo intervenidas por los sujetos que las realizan modificando su contenido. Por último la dimensión espiritual de los campos sociales transnacionales los reagrupa en un credo que no se considera religioso sin embargo sí espiritual, vinculando creencias asociadas al culto afrocubano, a la naturaleza y en ciertos casos a creencias indígenas latinoamericanas.

Para concluir, los resultados muestran que los procesos creativos vehiculados por esta práctica musical, dado su carácter de canto responsorial y de improvisación tanto en los cantos como en los toques y las danzas, facilitan la inserción a este campo social transnacional. Transnacional no solo porque la rumba reagrupe personas de diversos países y traspase fronteras, sino porque los procesos identitarios que involucra los reagrupa en torno a conceptos que no remiten a Estado-naciones sino que a procesos históricos y sociales que trascienden dichas fronteras. Así surge la noción de afro latinoamericano pues a pesar de que quienes se sienten parte de ello no sean afro descendientes, se consideran parte de esa historia. Los efectos estructurantes de la colonización están a la base del concepto afrolatinoamericano (Restrepo, 2003). Como lo indica la etimología del término afro-“latino”, éste refiere a la colonización europea, proceso que hasta hoy en día

tiene consecuencias en Centro y Sud América lo que permite la noción de raíces históricas comunes.

A continuación presentamos un diagrama que resume las categorías y ámbitos de incidencia social del *cubaneo a la chilena*. Las tres categorías mencionadas (verde, naranja y azul en la parte superior) son presentadas luego en la parte inferior en los mismos colores esta vez con las significaciones que cambiaron mediante el *cubaneo a la chilena*.

Cuadro N°2: Categorías de interacción transnacional en torno a la práctica musical afrocubana de inmigrantes afrocaribeños/as y chilenos/as.



CONCLUSIÓN

Los resultados de esta investigación nos aproximan a la comprensión del *cubaneo a la chilena* analizando cómo esta práctica plantea un cambio desde campos sociales nacionales a campos sociales transnacionales y las implicancias de ello. Se apunta a abordar las prácticas musicales no desde sus nacionalidades de origen como referencia identitaria sino que como espacios de interacción social en donde confluyen personas de diversos orígenes, géneros, edades, niveles socioeconómicos y profesiones.

En un contexto de creciente inmigración afrodescendiente concentrada en ciertas urbes de Chile su presencia se visibiliza y problematiza. Este estudio aborda la inmigración afrodescendiente y las prácticas musicales rumberas, sin embargo su foco no remite a ninguna de las anteriores sino que está en lo que se produce “entre” estos fenómenos. El *cubaneo a la chilena* ilustra la perspectiva transnacional adoptada pues es un campo social creativo que a través de la rumba involucra y transforma a sus participantes ya sean chilenos u de otras nacionalidades.

En estas prácticas los procesos identitarios se encarnan en el concepto de “afrolatinoamericano”; siendo ésta una categoría que no alude meramente a lo racial – como lo indica el término- sino que alude a un imaginario de historia común de esclavitud y resistencia en el cual los sujetos se identifican a pesar de no ser afrodescendientes, propiciando comunión entre antagonismos nacionales. Así tanto chilenos como inmigrantes, formas de ser y de pertenecer distintamente, se conjugan en una identidad abarcativa de la descendencia afrolatinoamericana como imaginario del cual este grupo social se siente parte, generando intercambio y cercanía a través de la experiencia de estos ritmos. Esta práctica es plataforma entonces de una constante negociación de significados respecto de las nociones de expresión corporal, espiritualidad, resiliencia y género. Es lo que llamamos creatividad social y se manifiesta en formas de pensar, moverse, vestir y expresar que identifica a los sujetos.

Quienes cubanean a la chilena son críticos de su práctica en la medida que ponen en discusión el “interpretar una cultura que no es suya” y por ello destacan la importancia de conocer lo que se baila, de estudiar, adentrarse en la historia y significaciones de la cultura afrocubana. Ahora bien este interés no radica únicamente en que se trata de algo desconocido, sino de que es la experiencia de ello lo que les provoca un interés posterior. Postulamos que es precisamente esta experiencia de comunión entre “cuerpo y espíritu”, a través de deidades abstractas que “no son las propias” ni están en la misma lengua (cantos yorubas) lo que da pie a la reinterpretación de su contenido y apropiación en lo que sería el *cubaneo a la chilena*.

La danza y la música en los tres campos observados sirven a inmigrantes como espacio de visibilización a través de la profundización en un aspecto de su cultura, como también facilitan las redes sociales con la sociedad receptora. Para chilenos esta plataforma de expresión es preciada ya que pone en marcha valores implícitos en estas prácticas que son reinterpretados. Este es el caso de la noción de “resiliencia” u “resistencia” que son

interpretadas por este campo social como la manera de afrontar las dificultades con alegría y vitalidad encarnada en el movimiento (danzas y ritmos). Así mismo la noción de “empoderamiento del cuerpo” y las configuraciones de género son cuestionadas en la rumba. Los resultados apuntan a que en el *cubaneo a la chilena* se genera una valoración de la inmigración afrodescendiente, pues al profundizar en sus prácticas culturales se dimensiona su complejidad y riqueza; ya no desde afuera sino que involucrando en dimensiones personales a los sujetos. La valorización de las prácticas musicales inmigrantes da un vuelco a la noción preponderante dentro de la estereotipización que considera los ritmos africanos primitivos, de poca complejidad y desarrollo musical, incluso que corresponden a un estadio infantil de la música (Reinoso, 2006)²⁹. Parte de esta misma estereotipación reproduce la idea de que los afrodescendientes son ontológicamente hábiles en la danza, sin embargo esto reside en una sexualización y sistema de oposiciones bajo el que opera el prejuicio. Al ser el “negro” hábil en el dominio del cuerpo, bajo esta lógica, es por consecuencia no hábil en el dominio intelectual (Tijoux, 2014). La sexualización de la rumba es reconfigurada por este campo social mediante la búsqueda de cotidianizar la sexualidad y modificar el juicio moral a los movimientos pélvicos-dorsales como forma de liberar la expresión corporal y las relaciones humanas. El carácter intelectual negado por el prejuicio mencionado se instaaura al difundir los ritmos afrocubanos como parte de un complejo cultural que requiere en el cubaneo a la chilena estudio sobre cualidad del movimiento, significado de los cantos en lengua yoruba, variaciones de los patrones rítmicos, y estudio de los cultos religiosos yorubas, bantús y ararás asociados a la práctica musical.

Como hallazgos en el trabajo etnográfico se encontró que si bien hay consenso en ciertas significaciones que expresan los sujetos -lo que permite analizarlas-, existen divergencias según género y nacionalidad (o condición migratoria). Es decir que nociones como la de sexualidad y sensualidad en las danzas, la de espiritualidad y la de rol social de las prácticas, suscitaron diversas posturas según las particularidades del sujeto. No obstante, dentro de esta heterogeneidad de casos fue posible reconocer patrones. Respecto del rol social de la rumba fue posible constatar que los sujetos migrantes que se entrevistaron, al estar en un contexto que bordea la ilegalidad, poseen una visión diferente a los sujetos chilenos respecto a temáticas como reivindicaciones sociales o políticas. Inmigrantes suelen desmarcarse de lo que llaman “político” ya que lo asocian al riesgo de problemas en su situación migratoria, en cambio chilenos en su mayoría consideran necesario el rol político de la rumba. Las discusiones respecto a la noción de género y sexualización de las prácticas musicales afrocubanas son leídas de manera distinta según el género con el que se identifique la persona como también dependiendo si es migrante o no migrante. Los arquetipos de femineidad y masculinidad de la cultura judeo cristiana dialogan a través de la simbología expresada en las danzas con los contenidos herederos de culturas africanas. El fenómeno social de la rumba en Chile con la diversidad de sujetos que alberga, se inserta aquí en un marco conceptual de interculturalidad, por ello se

²⁹ Como se explicita en *Antropología de la música* de Carlos Reinoso existen diversos paradigmas que han acompañado el entendimiento de la música en la humanidad, dentro de los cuales perspectivas como la evolucionista defienden estos postulados.

puede aplicar como insumo a iniciativas de integración de diversas índoles dotando nuevamente de contenido al tan usado y despolitizado concepto de “diversidad cultural”.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- ABARCA, H. (2000). "Las fuerzas que configuran el deseo". En Olavarría, José; Parrini, Rodrigo, eds. Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia. Primer Encuentro de Estudios de Masculinidad. (págs. 105-111). Santiago, Chile: FLACSO-Chile.
- ANDERSON, B. (1993) "Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo" México: Fondo de Cultura Económica.
- APPADURAI, A. (1993) "Patriotism and Its Futures" Public Culture Spring. (5) 3: 411-429.
- APPADURAI, A. (1997) "Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía postnacional." Publicado en Novos Estudos Nº 49, 11/1997, Cebrap, San Pablo, pp.33-46; y originalmente lo ha sido en P. Yeager (ed.): The Geography of Identity, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996, pp. 40-58.
- APPADURAI, A. (1996) "Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization" Minneapolis & London: Univ. of Minnesota Press.
- ARDITO, L. MARDONES, A. KARMI, E. VARGAS, A. (2016) "Hagan un tránsito: siguiendo los pasos de la memoria cumbanchera en Chile (1949-1989)" Santiago: Ceibo Ediciones.
- ARFUCH, L. (2002) "Identidades, sujetos y subjetividades." Buenos Aires: Editoriales Prometeo Libros.
- AROCHA, J. (2002) "Africanía y globalización disidente en Bogotá". En Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo (comp). La Universidad piensa la paz: obstáculos y posibilidades: 51-76. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- BARTH, F. (1994) [1969] "Introduction" en Barth, Fredrik (ed.) Ethnic groups and boundaries. The social organization of cultural difference. Oslo: Pensumtjeneste.
- BELLIARD, C. (2015) "Negritudes Extranjeras en Chile" Significaciones y estereotipos sexo-genéricos racializados en torno a los inmigrantes afro-latinoamericanos en Santiago de Chile. Santiago: Cibertesis Uchile.
- BOHLMAN, P. V. (2004) "The Music of European Nationalism: cultural identity and modern history". California: ABC-CLIO.
- BOLIVAR, N. (1990) "Los Orishas en Cuba" La Habana: Ediciones Unión.
- BOLIVAR, N. y PORRAS POTTS, V. (2011) "Orisha Ayé La espiritualidad del Caribe al Brasil" La Habana: Editorial José Martí.
- BOURDIEU, P. (1996) [1987] "Cosas Dichas". Barcelona: Gedisa.
- BOURDIEU, P. (2006) "La Distinción". Buenos Aires: Taurus.

BRUBAKER, R. (2004) "Ethnicity, migration and statehood in Post-Cold War Europe" en Selected Works. Los Angeles: University of California.

BUTLER, J. (1990/2007). "El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad." Barcelona: Paidós.

CANALES, M. (2006) "Metodologías de investigación social. Introducción a los métodos cualitativos" Chile: Lom Ediciones.

COHEN, S. (2002) "Sounding Out the City: Music and the Sensuous cultura popular brasileira durante o século XX" Centro de Estudos Afro-Asiáticos.Oxford: Berg ediciones

CORREA, J. (2011). Ser 'inmigrante' en Chile: la experiencia del racismo cotidiano de peruanos y peruanas en la ciudad de Santiago. Santiago: FACSO, Universidad de Chile. Tesis para optar al título de Socióloga.

CRUCES, F. (1999) "Con mucha marcha. El concierto pop-rock como contexto de participación" en TRANS-Revista Transcultural de Música, núm. 4, 1999. España: Sociedad de Etnomusicología.

CRUCES, F. (2002) "El sonido de la cultura" en TRANS-Revista Transcultural de Música, núm. 6, junio, 2002. España: Sociedad de Etnomusicología.

CURIEL, O. (2007) "Los aportes de las afrodescendientes la teoría y la práctica feminista. Desuniversalizando el sujeto "Mujeres", en: Perfiles del feminismo iberoamericano, vol III, Buenos Aires, Catálogos.

DA MATTA, R. (2002) "Carnavales malandros y héroes" Chile: Ediciones Fondo de cultura económica.

FANON, F. ([1952] 2009) "Piel negra, máscaras blancas". Madrid: Ed. Akal.

FRAISSE, P. (1974) "Psicología del Ritmo", Editorial Morata, Madrid.

FRIGERIO, A. (2003) "¡Por nuestros derechos ahora o nunca!: Construyendo una identidad colectiva umbandista en Argentina". Buenos Aires: Civitas Revista de Ciencias Sociales.

FRIGERIO, A. y LAMBORGHINI, E. (2011) "Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: Umbanda, Candombe y Militancia afro" Dossie. Disponible en: http://alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/religiones_afro/Frigerio_Lambor_Reafricacion_Argentina_2011.pdf.

GARCÍA CANCLINI, N. (1989) "Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad." México: Grijalbo.

GEERTZ, C. (2005) "La interpretación de las culturas." Decimotercera reimpresión. Barcelona: Editorial Gedisa.

- GLASER, B. (1992) "Theoretical sensitivity. advances in the methodology of grounded theory." Mill Valley, California: Sociology Press.
- GLICK SCHILLER, N. BASCH, L. y SZANTON, B. (1995) "From immigrant to transmigrant: theorizing transnational migration" En, *Anthropology Quarterly*, Núm. 68, pp. 48-63.
- GORDO, A., & SERRANO, A. (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: PEARSON EDUCACIÓN, S.A.
- GONZÁLEZ, J. y ROLLE, C. (2005) "Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950" Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRIMSON, A. (2011) "Doce equívocos sobre migraciones" Buenos Aires: revista Nueva Sociedad No 233, mayo-junio de 2011.
- GUBER, R. (2001) "La etnografía: Método campo y reflexividad" Chile: Grupo editorial Norma.
- HANNERZ, U. (1996) "Transnational connections" London-New York: Ed. Routledge.
- HERSKOVITS, M. (1958) "The myth of the negro past" Boston: Beacon Press.
- HONNETH, A. (2007) "Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento." Argentina: Katz ediciones.
- IZQUIERDO, A. (2002) "Los preferidos del siglo XXI: la inmigración latinoamericana en España", en García Castaño F J y Muriel López, C. (coords), *La inmigración en España: contextos y alternativas*, vol. II. España: Universidad de la Coruña.
- JACOHSON, D. (1991) "Recidting Ethnography" New York: Buffa-lo, Suny Press.
- JENSEN SOLIVELLAS, M. F. (2008) "Inmigrantes en Chile: La exclusión vista desde la política migratoria chilena." III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población, ALAP. Córdoba, Argentina, del 24 al 26 de Septiembre de 2008: ALAP.
- JIMÉNEZ DOMÍNGUEZ, B. (2000) "Investigación cualitativa y psicología social crítica" *Revista Universidad de Guadalajara* n°17, Dossier Investigación cualitativa en salud, disponible en: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug17/3investigacion.html>.
- KEARNEY, M. (1991) "Borders and Boundaries of State and Self at the End of Empire", *Journal of Historical Sociology*, vol. 4, núm.1.
- KEIL, C. (1984) "In Pursuit of Polka Happinesss...and classless culture?" (Article). From "Musical Traditions" n° 2.
- KROIER, J. (2012) "Music, global history and Postcoloniality" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 43, No. 1 (JUNE 2012), pp. 139-186.

KYMLICKA, W. (1996) "Ciudadanía multicultural políticas del multiculturalismo" Paidós Ibérica Editorial.

LEON, A. (1964) "Música Folklorica Cubana" La Habana: Ediciones del departamento de música de la biblioteca nacional "José Martí".

LEON, M. (2014) "Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y reeducaciones de la estructura sonora del tumba carnaval" En Valero, Silvia (Coord), Memorias del IV Congreso Internacional Negritud.

LEVITIN, D.J. (2006) "Tu cerebro y la música." Barcelona: RBA.

LEVITT, P. y GLICK SCHILLER, N. (2004) "Perspectivas internacionales sobre migración, conceptualizar la simultaneidad". En Migración y desarrollo, No. 003, Zacatecas, pp. 60-91.

LEVITT, P. y GLICK SCHILLER, N. (2008) "Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society" en Sanjeev Khagram y Peggy Levitt, The Transnational Studies Reader. Nueva York, Routledge, pp. 284-298.

LIZCANO, E. (2006) "Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones." Madrid: Ediciones Bajo Cero.

LÓPEZ, L.I. (2003) "Encuentros sincopados, el caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales" Buenos Aires: Editorial siglo XXI.

MARTÍ, J. (2000). "Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales" Barcelona: Deriva.

MARTÍNEZ, J. (2003). El encanto de los datos. Sociodemográfica de la inmigración en Chile según el censo 2002. Santiago: CELADE, Serie Población y Desarrollo N° 49.

MARTÍNEZ, J. (2011) "Migración internacional en América Latina y el Caribe. Nuevas tendencias, nuevos enfoques". Santiago de Chile: Naciones Unidas.

MARTÍNEZ, M. (2005) "El método etnográfico de investigación."
<http://museoarqueologico.univalle.edu.co/imagenes/historia%20del%20arte%201/lecturas/EI%20metodo%20etnografico%20de%20investigacion.pdf>

MERRIAM, A. (1964) "The anthropology of music." Evanston, Northwestern University Press.

NEVEU KRINGELBACH, H. & SKINNER, J. (2012) "The Movement of Dancing Cultures. En Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance" (pp. 1-25). Oxford: Berghahn.

ORTIZ, F. (1940) "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar". Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

ORTIZ, F. (1965) "Africanía de la Música Folklórica de Cuba", La Habana: Editora Universitaria, Universidad Central de Las Villas.

ORTIZ, F. (1995 [1952]) "Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores batá." La Habana: Editorial Letras Cubanas.

PORTES, A. (2005) "Convergencias teóricas y evidencias empíricas en el estudio del transnacionalismo de los inmigrantes." Migración y Desarrollo, núm. 4, primer semestre, 2005. Red Internacional de Migración y Desarrollo Zacatecas, México.

REINOSO, C. (2007) "Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización" Volumen I. Buenos Aires: Ed Sb

RESTREPO, E. (2003) "Entre arácnidas deidades y leones africanos: Contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia." Disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/Erestrepo.pdf>.

REVILLA, S. (2013) "Música y relaciones interétnicas: El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista", Departament d'Antropologia social i cultural - UAB

RICE, T. (1987) "Toward the remodeling of Ethnomusicology" Ethnomusicology, V31:469-488. Publicado por University of Illinois Press

RIVEIRO, L. (2006) "Música y Movimiento, Relaciones entre los parámetros musicales y el movimiento corporal", Universidad Autónoma de Madrid.

ROJAS, J. (2015) "Batuque chilensis: consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile." Revista Kuriche, en: <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2015/06/Kuriche-Mayo2-1.pdf> .

RONDON, V. (2014) "Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente" Latin American Music Review, Volume 35, Number i, the University of Texas Press.

RUBIN, G. (1986) "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en Carole Vance. Ed Pleasure and Danger.

RUSSELL, H. (1995) "Métodos de investigación en antropología abordajes cualitativos y cuantitativos segunda edición" Traducción al castellano Valentín E. González 2006 Ed.Altamira Press.

SALINAS, M. PRUDANT, E. CORNEJO, T. SALDAÑA, C. (2007) "Vamos Remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910. Santiago: LOM Ediciones.

SALVO, J. (2013). El componente africano de la chilenidad. Persona y Sociedad, Universidad Alberto Hurtado. Vol. XXVII / Nº 3 / septiembre-diciembre 2013, 53-57.

- SLOBIN, M. (1994) "Music in diáspora the view from euro américa" Barcelona: Gedisa
- SIMMEL, G. (2012) "El extranjero" Madrid: Ediciones Sequitur
- SPENCER, C. (2009): "La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX". Boletín Música 25: 66–92.
- STEFONI, C. (2005) "Migración en Chile." Colección Ideas, Año 6, No.59.
- TARASTI, E. (2002) "Is music sign?", en Signs of Music, A Guide to Musical Semiotics, Alemania: Mouton de Gruyter, Alemania, pp. 1-25.
- TAYLOR, C. (1993) "El multiculturalismo y la política del reconocimiento" México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, S. J. & BOGDAN, R. (1986) "Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados." Buenos Aires: Paidós.
- TIJOUX, M.E. (2015) Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile. Polis, Revista Latinoamericana, Volumen 14, N° 42.
- TIJOUX, M.E. (2016) ed. "Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración" Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- TORO, L. (2008) "Gentrificación e inmigración: el caso del Barrio Yungay", ponencia presentada en el Diplomado de Extensión Investigación Social en Integración de Migrantes Internacionales, Facultad de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- TURNER, V. (1980 [1967]) "Símbolos en el ritual Ndembu". En La selva de los símbolos. Madrid: Siglo XXI editorial.
- VALLES, M. (1999) "Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional" Santiago de Chile: Editorial Síntesis sociológica.
- VAN GENNEP, A. (1909) "Los ritos de paso" Francia: Alianza Editorial.
- WHITELEY BENNET HAWKINS (2004) "Music, Space and Place" New York: Editoriales Ashgate Book.
- WILLIAMS, E. (1944) "Capitalismo y esclavitud. América Latina". España: Editorial traficantes de sueños.

Recursos web: documentos, artículos periodísticos y videos

AIZE, P. "Campos social, vida y ser trasnacional: una revisión contemporánea de los estudios trasnaconales"

disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v58n219/v58n219a10.pdf>

BELLIARD QUIROGA, C. (2015) Proyecto de Memoria para optar al Título de Antropóloga Social "Negritudes Extranjeras en Chile" Significaciones y estereotipos sexo-genéricos racializados en torno a los inmigrantes afro-latinoamericanos en Santiago de Chile. Tesis realizada en el marco del proyecto FONDECYT N° 1130203: "Inmigrantes "negros" en Chile: prácticas cotidianas de racialización/sexualización. Santiago, Chile.

http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/136044/TesisBelliard_NegritudesExtranjerasenChile__FINAL_29.09.15-C.%20Belliard.pdf?sequence=1

Definiciones de política cultural 2005-2010 mayo 2005 "Chile quiere más cultura", disponible:<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>

DEM (2010) Informe anual departamento de extranjería y migración. Santiago de Chile: Departamento de Extranjería e Inmigración - Ministerio del Interior.

MUÑIZ, E. (2014) "Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista" disponible en:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200006

TIJOUX, M, E. (2014) El Otro inmigrante "negro" y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones. Disponible en <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-tijoux.pdf>

VIDAL, F. y DONOSO, C. editores (2002) Cuerpo y sexualidad. Disponible en:http://www.pasa.cl/wpcontent/uploads/2011/08/Cuerpo_y_Sexualidad_Vidal_Francisco.pdf

Agrupaciones de rumba en Santiago y Valparaíso:

Rumba Aserekó: <https://www.youtube.com/watch?v=DEzJqvDWddY>

La Ritmatica: <https://www.youtube.com/watch?v=ilyFeGBmILc>

Tiembla: <https://www.youtube.com/watch?v=yIbZnElkunU>

ANEXOS

Encuentros rumberos:

Primer “encuentro rumbero” 24 de mayo 2015 en Santiago de Chile



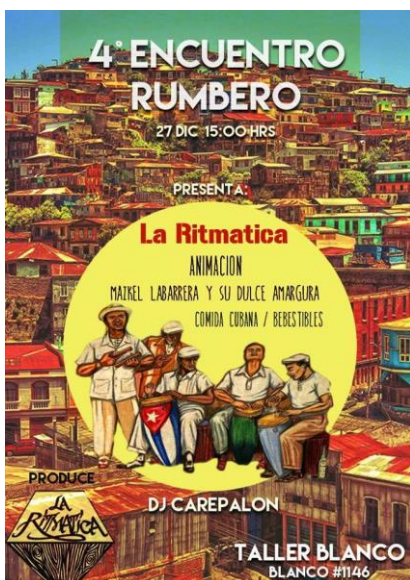
Segundo encuentro rumbero, 16 Agosto 2015, Valparaíso



Tercer encuentro rumbero, 6 de diciembre 2015, Santiago

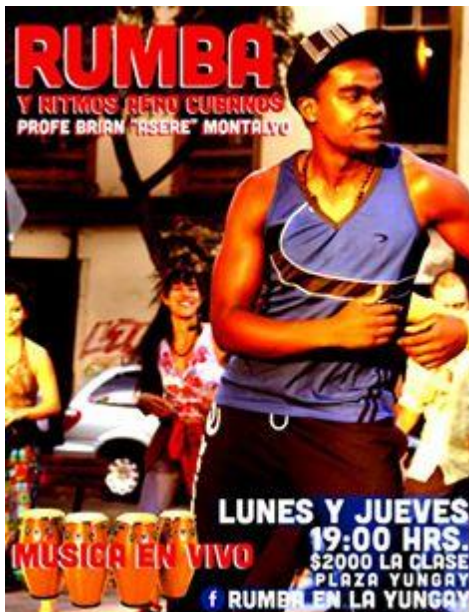


Cuarto encuentro rumbero 27 de diciembre 2015



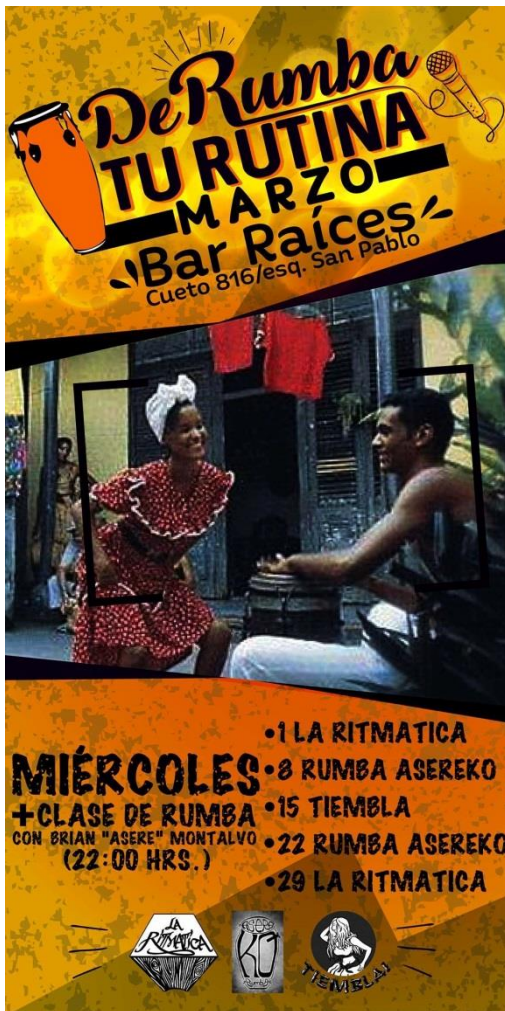
Otras actividades similares:

Clases de Danza Barrio Yungay, Santiago centro.





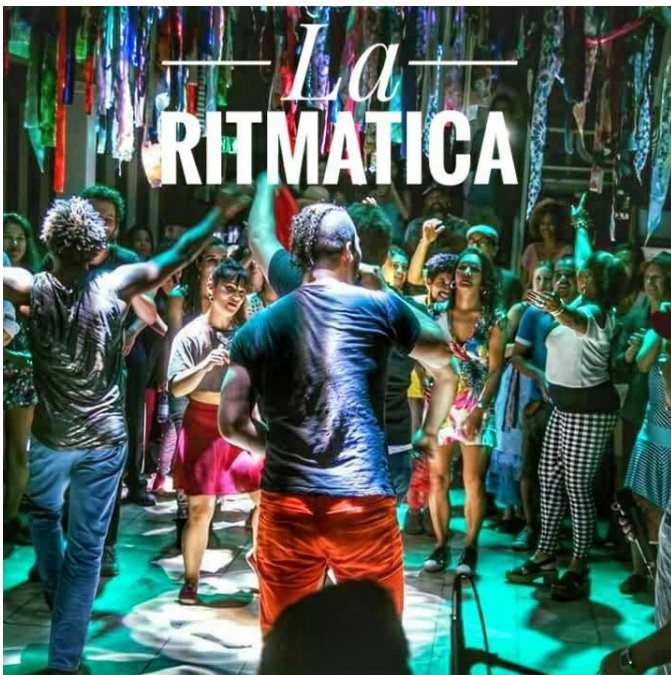
Barrio Yungay:



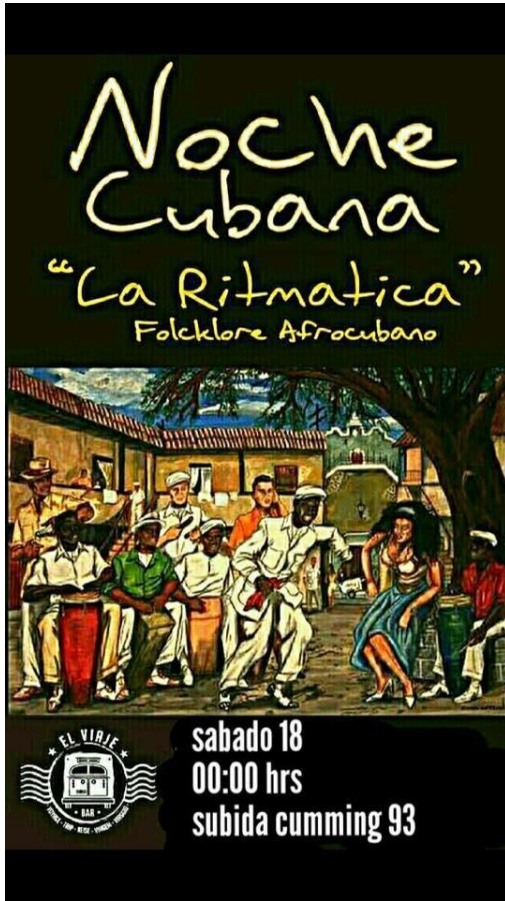
Plaza Bogotá Homenaje al carnaval de Barranquilla Marzo 2017, Rumba Aserekó:



La Ritmática de Valparaíso:







Taller Blanco, Valparaíso.



Tiembra, Santiago.



TERRAZA MIMI

TZ::MIMI
SAB 11 MARZO

FIESTA AFROCUBANA LA RITMATICA

DJ HEFFNER
desde Alemania LA FRAICHEUR
Dani Parra (Sonido Liquido)
Drum and Bass Valpo Sessions
A.Pascal Diego MC Nicki L Paratrooper
Xandru

Ö



TIEMBLAI!
CÍRCULO DE DANZA Y TAMBORES
PRESENTA

**RUMBA ABIERTA
EN CLUB 57**



06 DE NOVIEMBRE, DESDE LAS 17:00 HRS
CLASES DE SALSA POR BRIAN ASERE MONTALVO Y KARINA ROJAS
ANTONIA LÓPEZ DE BELLO #025, BARRIO BELLAVISTA.
VALOR \$3.000. BANDAS MITIGADAS:





Actividades vinculadas a lo Afrolatinoamericano:



GOLPE TIERRA
MONTAJE MULTIDISCIPLINARIO DE MÚSICA-DANZA Y POESÍA LATINOAMERICANA

19 DE OCTUBRE 12 PM
Facultad de Arte UAHC - Galpón Sede Huérfanos, huérfanos 1889
ENTRADA LIBERADA

Celebración de los 51 años del natalicio de Patricia Bunster y conmemoración de los 30 años de Escuela de Danza Espiral



Música y Danza Afrolatinoamericana
Invitados Compañía Cumbiamé
 Escuela CasaKalle

Compañía
 Escuela
CasaKalle
 Presenta

**Patas y Vueltas
 de Sur**

Sábado 17 octubre
20.00hrs Teatro Cousiño
 Adhesión: \$3.000 San Ignacio de Loyola 1249

FESTIVAL AFRICA MANDE OCT-NOV 2015
 LATINO AMERICA

FESTIVAL AFRICA MANDE
 29 OCT AL 01 NOV EN CHILE

AFRO LATINO Y DANZAS CON RAICES AFRO
 AFROCOLOMBIA / AFROPERU / AFROCUBA / RAICES AFRO
 CULTURA-WORKSHOP-CONCIERTOS
 AFRICAMANDE@GMAIL.COM
 WWW.AFRICAMANDE.BLOGSPOT.COM

Logos for sponsors: Africa, TAMAKAN, and others.

Latin Pana

Martes 13 de Octubre
23 HORAS
\$ 3.000 .-
MAESTRA VIDA

Pio Nono 380, Barrio Bellavista, Stgo.

restorán • eventos • orle

kahuin

sábado **17**
 octub **21:30**

Fiesta Afrolatina

ADAYMÚ

ANTUPIRÉN 9301 • COMUNIDAD ECOLÓGICA • PEÑALOÉN

reservas@kahuin.cl • 09 294 1699 • www.kahuin.cl
 adhesión: \$ 5.000 • Estacionamiento privado • Sala climatizada

Cumbiamé
COMPAÑIA DE DANZA AFROLATINOAMERICANA

DANZA Y música

AFROLATINOAMERICANA

21 Octubre
 MIERCOLES 23:30 hrs.
 \$ 3.000 pesos





SALSOECA MAESTRA VIDA
 Pío Nono n° 380 - BELLAVISTA

FIESTA AFROLATINA

con

Adaymi
MÚSICA Y DANZA AFROLATINA

VIERNES 24 ABRIL
 22:00 HRS.

 **BARRAICES**
CALLE 816 ESQUINA SAN PABLO

ADHESIÓN \$2000

Hora	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
8:00		Desayuno	Desayuno	Desayuno
9:00 a 10:30		Percu. A. Brasileña Danza A. tradicional (Flor)	Percu. A. Brasileña Danza A. tradicional (Mariel)	9:00 a 10:00 Master Class 1
				10:15 a 11:15 Master Class 2
10:30				
11:00 a 12:30		Percu. A. tradicional (Diarra) Danza A. Colombiana	Percu. A. tradicional (Diarra) Danza A. Colombiana	
				11:30 a 12:30 Master Class 3
12:30 a 14:30		Almuerzo (2 horas)	Almuerzo (2 horas)	
				12:45 a 13:45 Master Class 4
14:30 a 16:00		Percu A. Cubana Danza A. Peruana	Percu A. Cubana Danza A. Peruana	Almuerzo (1 hora 45 minutos)
				15:30 a 16:30 Master Class 5 - 6
16:30 a 18:00		Percu A. Peruana Percu A. Tradicional (Franco) Danza A. Cubana	Percu A. Peruana Percu A. Tradicional (Franco) Danza A. Cubana	Prepararse para carnaval!!!
18:00	17:00 bienvenida!!!			
18:30 a 20:00		Percu A. colombiana Danza A. Tradicional (Flor) Danza A. brasileña	Percu A. colombiana Danza A. Tradicional (Diarra) Danza A. brasileña	17:00 a 20:00 CARNAVAL!!! O Actividad grupal.
20:00 a 22:00	CENA! RAIZ NEGRA!!!	Cena	Cena	Regreso y cena de finalización.
22:00		Show en vivo	Show en vivo	
00:30		Show en vivo	Show en vivo	

Noche de
RAIZ NEGRA

DESCARGA:
MALINKE MAPU
AFRO MANDINGUE
LA MERA CHIMBA!
MUSICA DEL CARIBE COLOMBIANO

\$2.000
ANTES DE 24:00 HRS.
\$3.000
DESPUES DE 24:00 HRS.

20
MAYO

BAR
RAICES

